k · n B

HERMÍNA TÝRLOVÁ

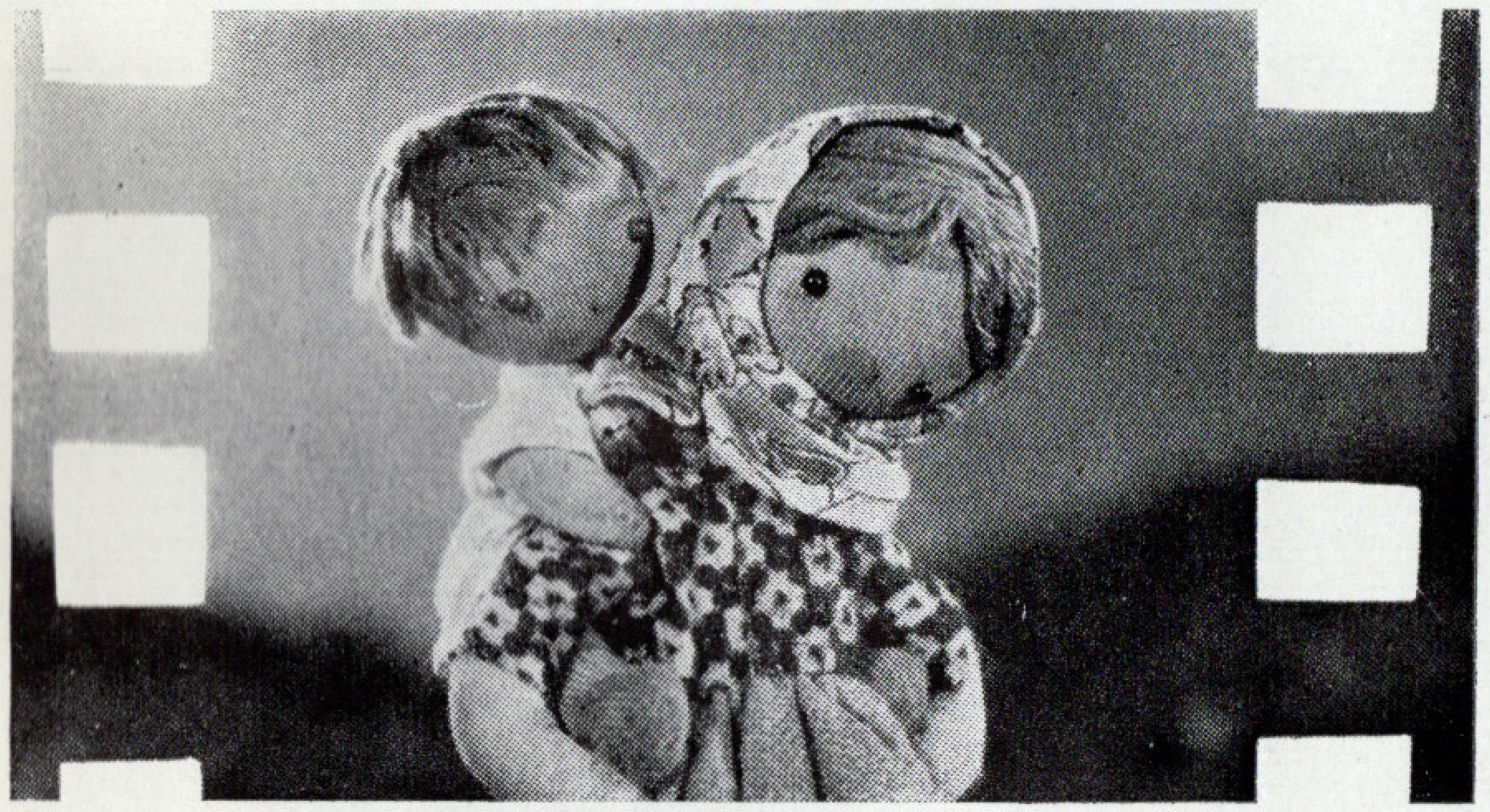


František Tenčík

HERMÍNA TÝRLOVÁ

Krajské nakladatelství

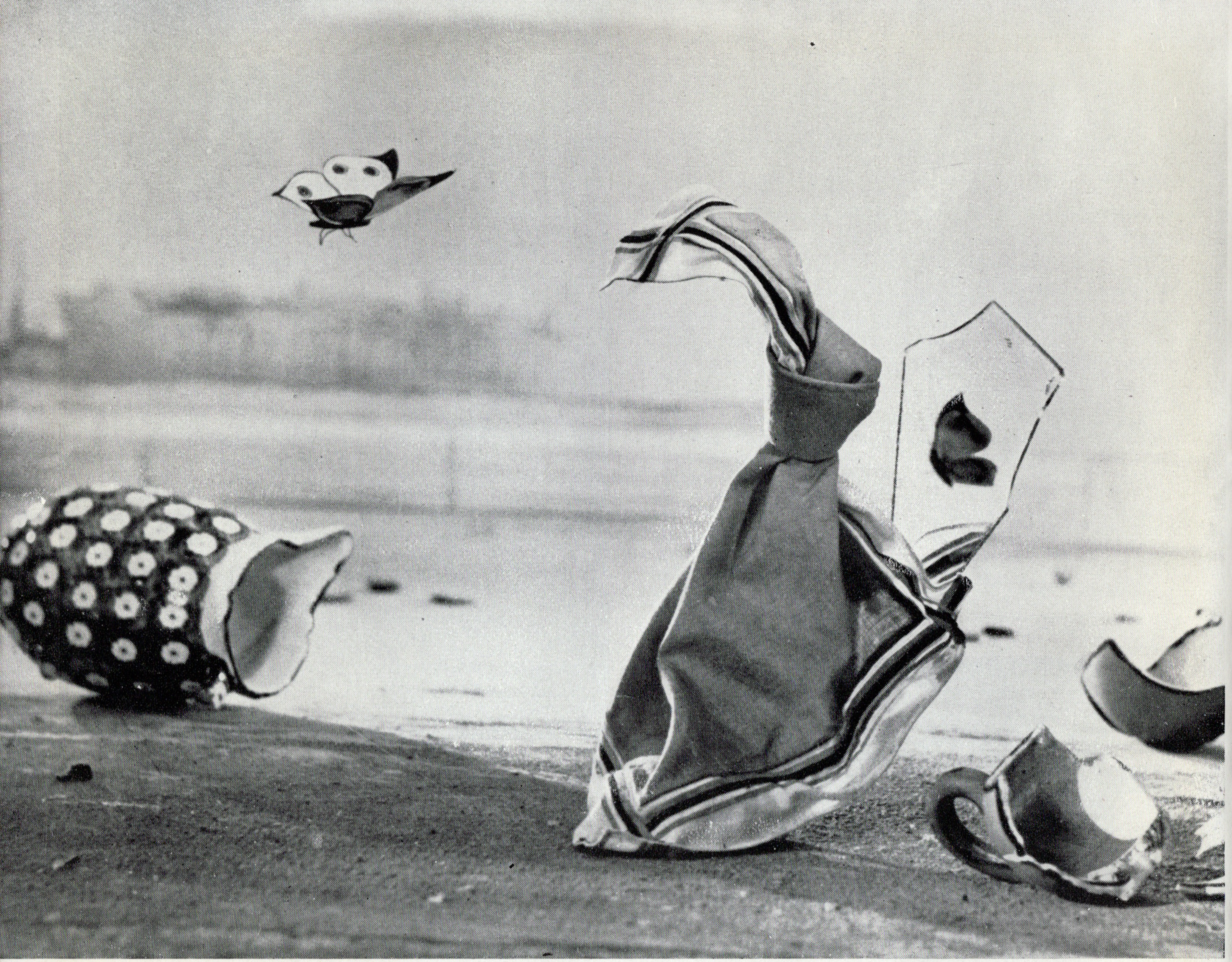
Brno 1964



Věneček písní, 1955

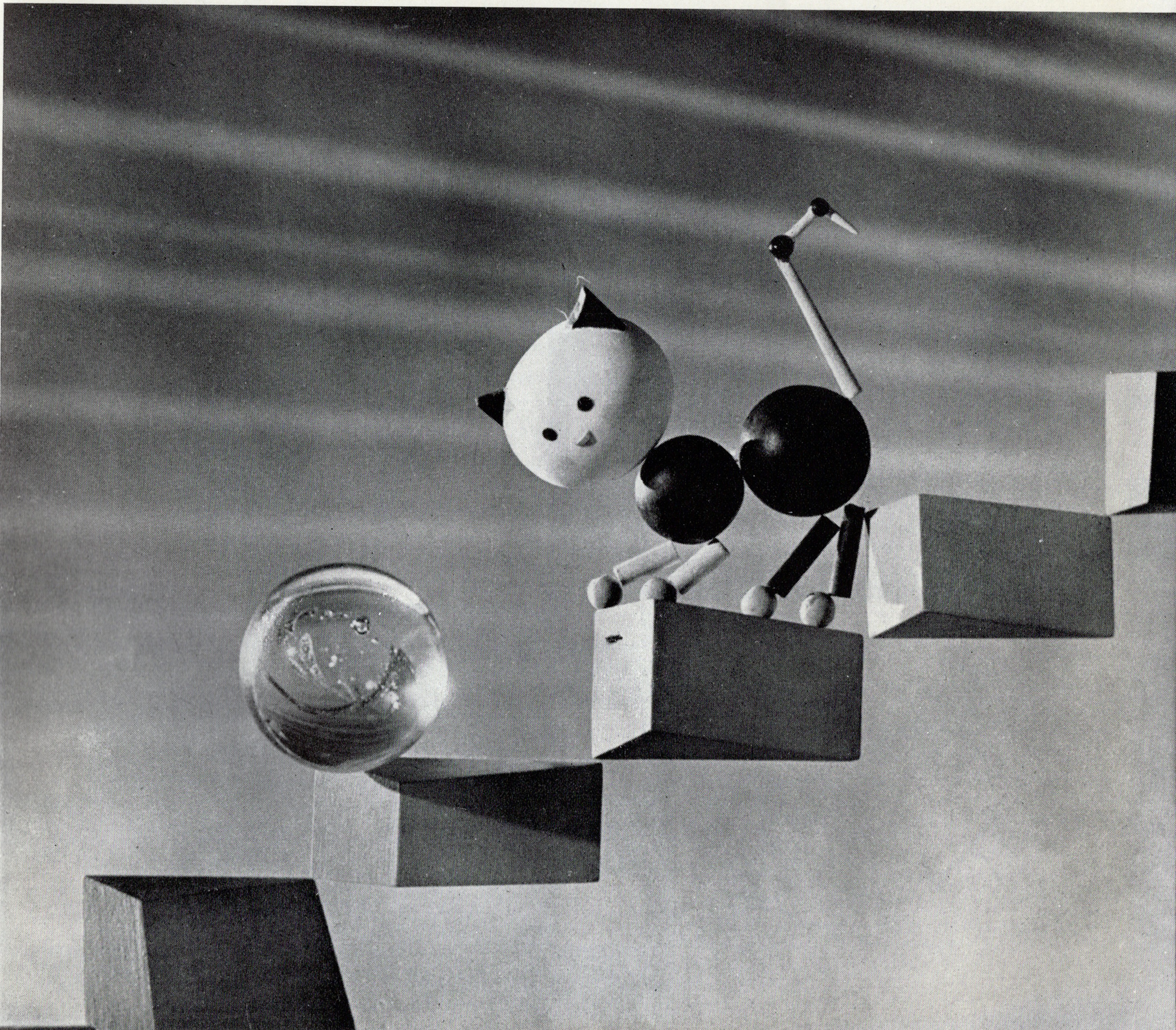


Děti na návštěvě u Hermíny Týrlové

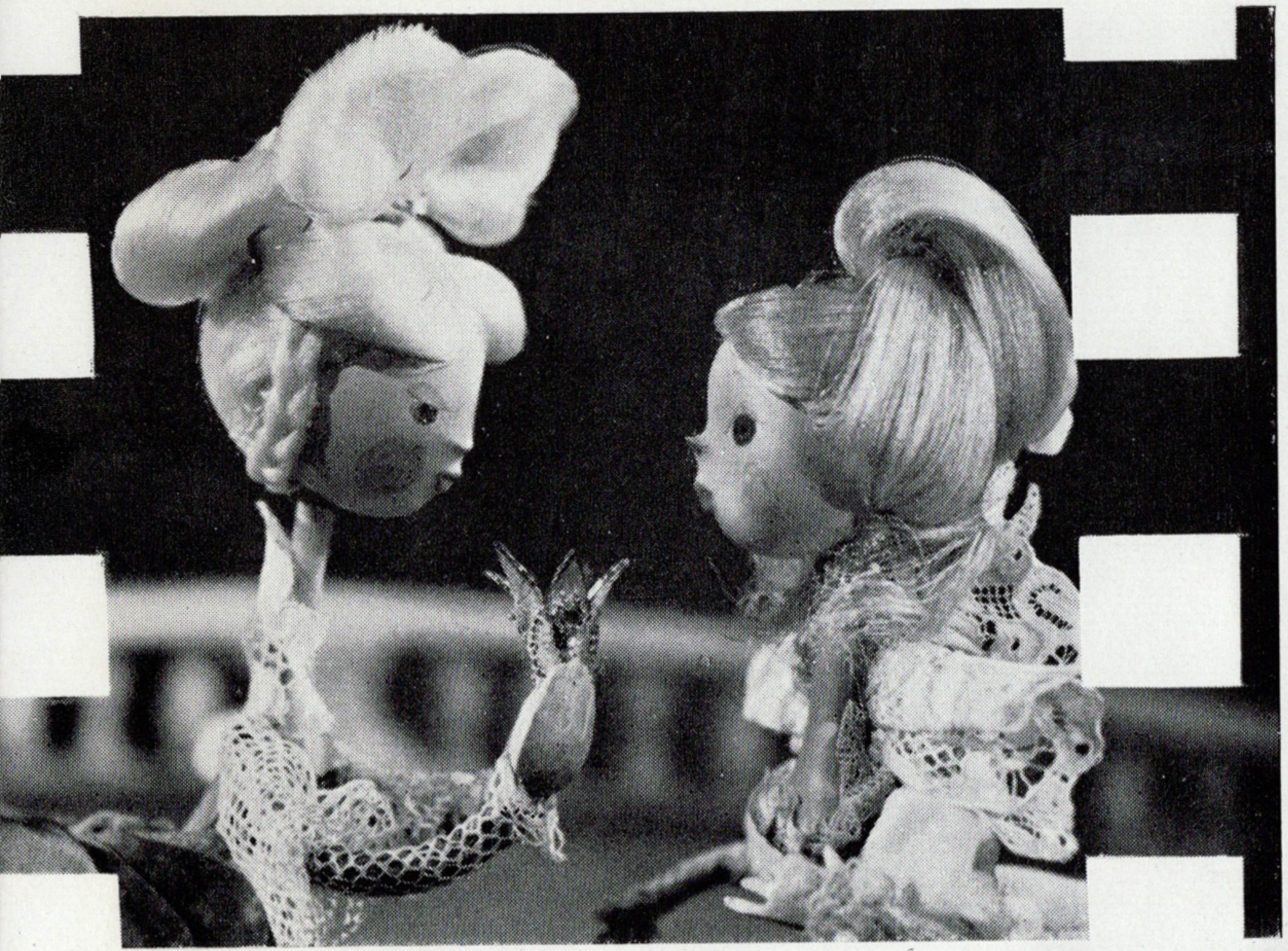


Uzel na kapesníku, 1959

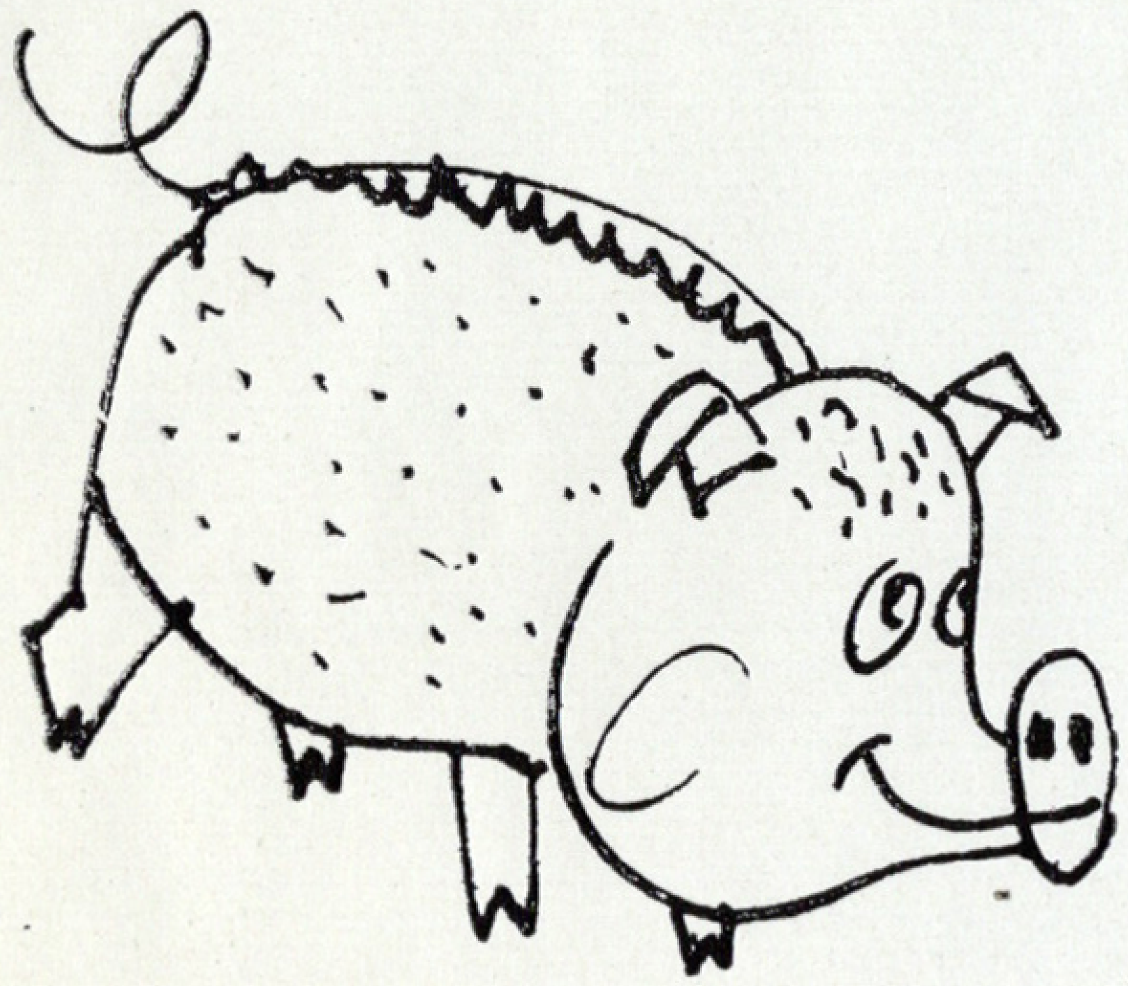
Kulička. 1963



Pasáček vepřů, 1958









Dílo zasloužilé umělkyně, laureátky Státní ceny Klementa Gottwalda *Hermíny Týrlové* se dožaduje pozornosti už svými průkopnickými začátky, neboť autorka loutkového filmu Ferda Mravenec, dokončeného v roce 1942, podstoupila za neobyčejně obtížných podmínek jako *první* u nás svízelnou cestu filmově technického i uměleckého experimentování.

Uplynulé *dvacetiletí* tvorby, které zůstala věrná, přímo vybízí k pokusu o vytvoření celistvého obrazu vývoje uměleckého díla Hermíny Týrlové s jeho nejvýraznějšími kvalitativními změnami.

Dílo Hermíny Týrlové *spolutvoří* s dílem zasloužilého umělce Karla Zemana a s dílem národního umělce Jiřího Trnky reprezentační oblast nové československé filmové tvorby. Proto je třeba mít na paměti jeho zvláštní rysy jako výraz umělecké osobitosti tvůrkyně.

Konečně nelze přejít bez povšimnutí ani převládající adresnost díla Hermíny Týrlové dětskému publiku, a tím cílevědomost tvorby pro malé, která si nezadává před uměním, nesnižuje náročnost v hledání a nalézání nových cest, ale orientuje se zásadou prvenství práva malých na krásu v umění.

Průprava

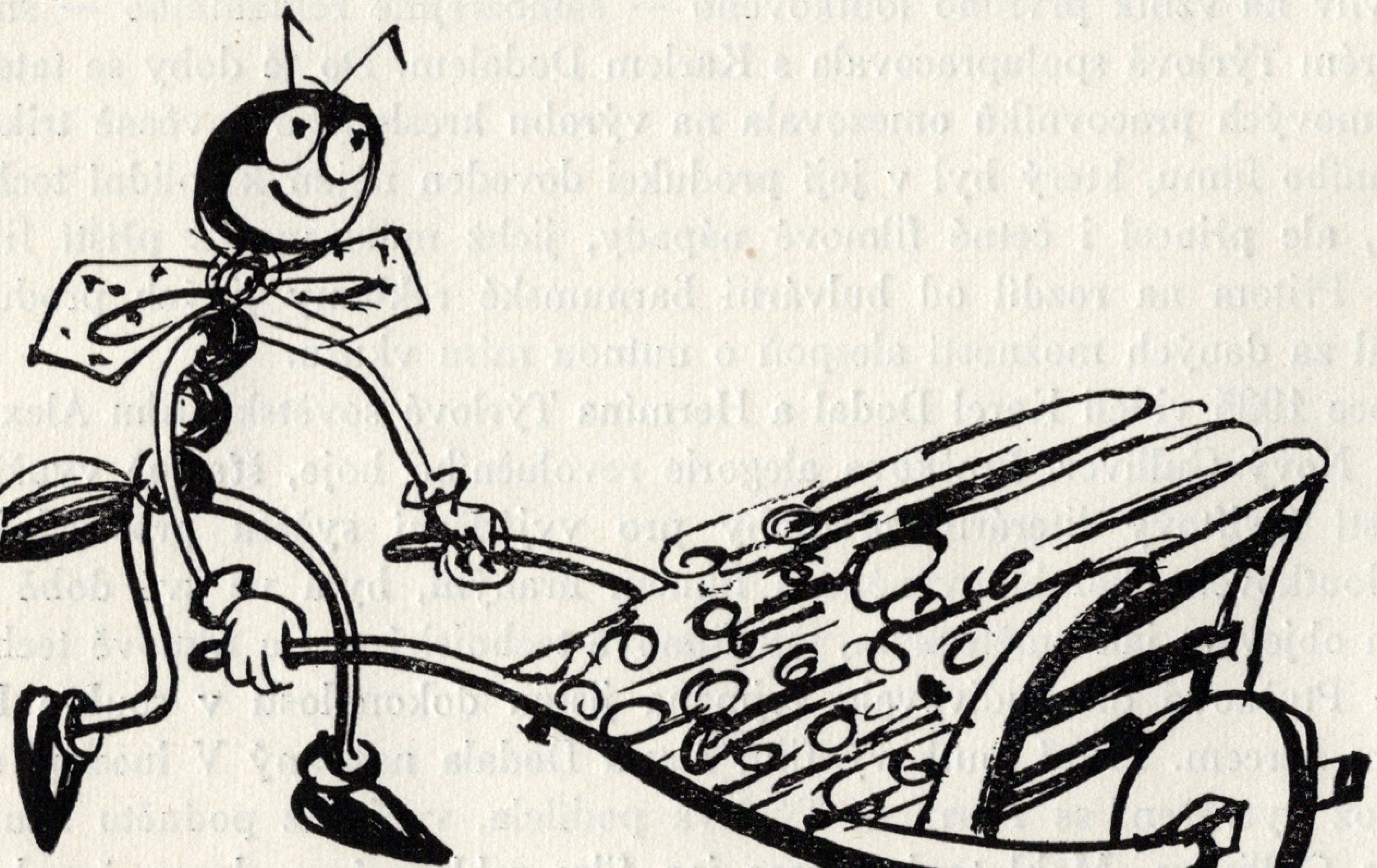
Je několik důvodů, proč dávám před řadou novinářských svědectví o počátcích českého loutkového filmu — svědectví z druhé a třetí ruky — přednost svědectví autentickému: vzpomínkové stati Hermíny Týrlové z roku 1954 (Kus historie našeho loutkového filmu, Film a doba III—IV, 1954, sv. 5, str. 866 d.). Nejde jen o to, že tyto počátky jsou spjaty se jménem a tvorbou Hermíny Týrlové. Vzpomínková stať v sobě skrývá hlubší interpretaci historie našeho trikového filmu, než by se na první pohled zdálo.

Hermína Týrlová se netají tím, že začátky našeho kresleného filmu, na jehož zkušenosti loutkový film navazoval, i samy počátky našeho loutkového filmu úzce souvisí s filmem reklamním. Třebaže měl při jeho výrobě „hlavní slovo zákazník a jeho produkt", byla to v době soukromokapitalistické filmové produkce jediná možnost pro hospodářsky podložené filmově technické experimentování. Bez něho se v té době nemohl vývoj trikového filmu obejít, bez něho nemohl hromadit cenné zkušenosti. Vynalézavý tvůrce reklamních filmů sice nuceně sloužil zákazníkovi, avšak jeho práce na filmu objevovala možnosti i pro umělecký film, kterých se přirozeně v daných podmínkách ještě nedalo využít.

Ze svědectví Hermíny Týrlové se dovídáme o pozoruhodné okolnosti, jež měla vliv na vznik prvního loutkového — samozřejmě reklamního — snímku, na kterém Týrlová spolupracovala s Karlem Dodalem. Do té doby se tato dvojice filmových pracovníků omezovala na výrobu kresleného a věcně trikového reklamního filmu, který byl v její produkci doveden nejen k solidní technické úrovni, ale přinesl i četné filmové nápady, jichž mělo využít příští filmové umění. Přitom na rozdíl od bulvární barnumské reklamy jiných producentů usiloval za daných možností alespoň o nutnou míru vkusu.

V roce 1935 viděli Karel Dodal a Hermína Týrlová sovětský film Alexandra Ptuška Nový Gulliver. Ptuškova alegorie revolučního boje, šťastně využívající možností Swiftovy literární předlohy pro vyjádření syžetu prostřednictvím filmu loutkového kombinovaného s filmem hraným, byla ve své době vynikajícím objevem jak uměleckým, tak filmově technickým. Po filmově technické stránce Ptuškovo dílo udivovalo zejména jistou dokonalostí v souhře loutek s živým hercem. První loutkový film Karla Dodala nazvaný V lucerně straší, na jehož vytváření se Hermína Týrlová podílela, vznikl z podnětu Ptuškova Nového Gullivera. Mohl to být zase jen film reklamní — doporučoval obuv značky Krása. Jeho námět využívající slovní hříčky — firma Krása měla prodejnu v paláci Lucerna, loutkový děj se odehrává v pouliční lucerně — se pří-

způsoboval dobové oblibě detektivky. Detektiv vypátrá tajemství lucerny — pimprlata ševců při hlučné práci. Tehdejší filmový divák nepochybně obdivoval filmovou techniku snímku, zejména stylizaci pohybu loutek, která vytvářela iluzi charakteristické práce ševců. Avšak byl-li to divák s citlivým smyslem pro politickou situaci v tehdejší společnosti, postřehl i hlubší myšlenku filmové grotesky: nepatrná pimprlata ševců skrytých v lucerně způsobila svou hlučnou prací nebývalý „povyk" a „rozruch", který vyvolal pozornost strážce veřejného „pořádku". Zajisté nešlo o snímek, který by se odvážil zjevně oponovat kapitalistickému objednavateli; přesto však nelze nevidět i jistou souvislost s *jinotajem* Ptuškova Nového Gullivera, a proto také ideovou podnětnost sovětského filmového díla. V českém loutkovém reklamním filmu se tedy objevily už v druhé polovině třicátých let nekonvenční prvky, které naznačovaly ideově umělecké možnosti žánru. A tyto prvky filmové tvorby z období průpravy nelze opomíjet při hodnocení pozdějšího díla Hermíny Týrlové.



Hermína Týrlová by snad namítala proti titulu této kapitoly, jestliže říká, že „volba spolupracovníků“ při natáčení *Ferdy Mravence* „byla víc než šťastná, protože dala filmu o Ferdovi všechno, co zasluhoval“. Avšak tvůrčí kolektivy se ponejvíce konstituují kolem osobností. To platí o Hermíně Týrlové, která u nás položila základy loutkovému filmu a vytyčila začátek jeho vývojové trasy. Po odchodu Karla Dodala do Ameriky v roce 1938 vstupuje tedy Týrlová na cestu samostatného tvoření.

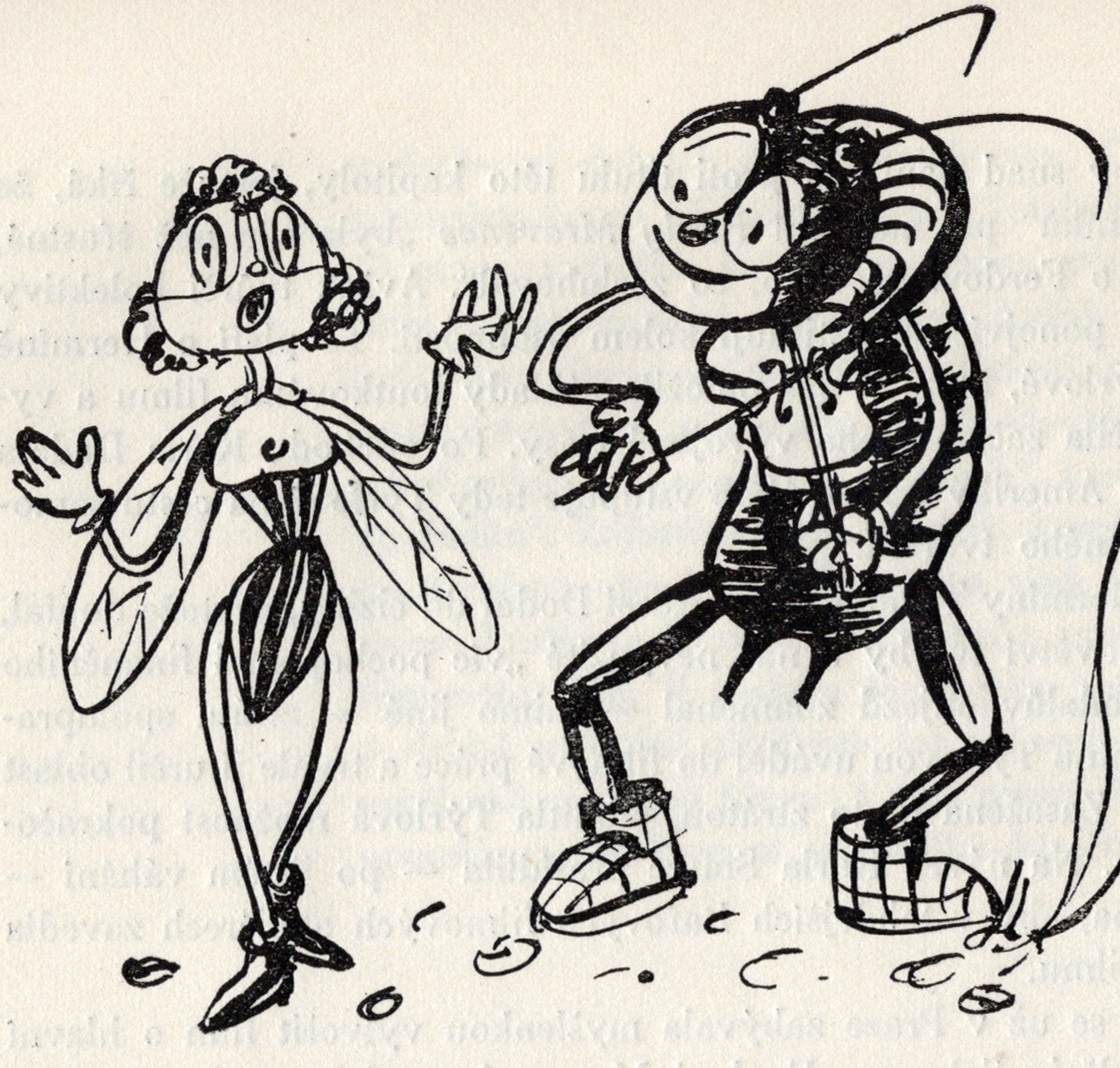
Počátky samostatného tvoření

Podle svědectví Hermíny Týrlové odjel Karel Dodal do ciziny, protože doufal, že tam najde pro odvětví tvorby u nás nevyužité „víc pochopení i finančního zajištění“. Avšak Dodalův odjezd znamenal — mimo jiné — ztrátu spolupracovníka, který Hermínu Týrlovou uváděl do filmové práce a trvale jí určil oblast celoživotní činnosti. Zasažena touto ztrátou, odmítla Týrlová možnost pokračovat v práci v Praze. Na návrh Karla Smrže přesídlila — po jistém váhání — v roce 1941 do Zlína, aby v tehdejších Baťových filmových ateliérech zavedla výrobu loutkového filmu.

Hermína Týrlová se už v Praze zabývala myšlenkou vytvořit film o hlavní postavě z knížek Ondřeje Sekory — Ferdovi Mravenci — a dokonce se na jeho vytvoření připravovala. Když se dověděla o možnosti přesídlení do Zlína, nezastírala si, jaká práce ji čeká tam, „kde všechno, co se vyrábělo, směřovalo k účelům praktickým“ a kde se zdál „loutkový film záležitostí přece jen riskantní“. Přesto nevylučovala možnost, že se jí ve Zlíně podaří pražský záměr uskutečnit. A tak se definitivně rozhodla odejít na Moravu.

Historie pražské přípravy pomáhá osvětlit počáteční přístup Hermíny Týrlové k práci na tomto filmu. V roce 1954 Týrlová napsala, že ji k volbě námětu vedla „obliba Sekorovy knihy o Ferdovi a její obsahová bohatost“. Ašak průkopnické začátky loutkového filmu tkví zejména v jeho technice. Bylo proto třeba řešit a vyřešit především techniku loutky, takovou její konstrukci, která by umožňovala dokonalé fázování pohybu. Šlo o překonání obtíží prvních pokusů, kterým vadil nedostatek plynulého pohybu loutek a v té době také jejich neměnná fyziognomie.

To je první důvod, proč tehdy Týrlovou zaujalo Sekorovo výtvarné podání Ferdy. Píše o tom: „Po stránce technického užití loutky hodilo se mi jednak výtvarné řešení, jednoduchost a čistota tvarů a také pružnost a pohyblivost celé Ferdovy postavičky.“ Již v Praze si Hermína Týrlová téměř sama připravila



první loutky. Navrhla klouby, které loutkám umožňovaly plynulý pohyb, vyřešila výměnné hlavičky pro stylizaci základních mimických výrazů, vyřešila ohebnost prstů na rukou a způsob upevňování loutek. Přitom ji inspirovala už např. členitost postav z hmyzího světa v Sekorově kreslířském podání. Skladebnost základních prostorových tvarů a jejich spojování určovaly volbu materiálu, jeho opracování; kresebné vyjádření rozmanité fyziognomie hlavní postavy podnítilo mimické oživení loutky.

Promyšlené návrhy a hotové modely mohly být vyzkoušeny jen realizací filmu. Ředitel zlínských ateliérů Ladislav Kolda „vzal na sebe . . . zodpovědnost" za experiment, vytvořil nejnutnější technické předpoklady k práci a „trpělivě přihlížel dlouhé přípravě a ještě delšímu natáčení".

Neobejdeme se bez několika dat, která pomohou vytvořit představu o tom, jaká to tehdy — v letech 1941—1942 — byla práce na filmovém snímku o délce 280 m, jehož projekce trvala necelých deset minut. Nekonečné měsíce příprav a osm měsíců natáčení v malé místnosti s jedinou kamerou seřízenou pro snímání po okénku. Stopky měřily čas předpokládaných pohybů loutek a tak určovaly dispozice komponistovi: půl vteřiny trvá Ferdův krok, asi pět vteřin

jeho jízda se svahu; tomu musel v hudbě odpovídat rytmus i tempo. Jeden ze „záběrů“ komparsové scény má 520 okének; vyžadoval proto, aby animátorka provedla 520krát tolik změn pohybů, kolik je loutek na scéně. Jen Ferda má kolem třiceti výměnných hlaviček, s jejichž pomocí šeptá, křičí, zlobí se a směje. Celý film má 13 654 okének; to představuje zhruba 54 616 změn pohybů. Tu školu trpělivosti při mnohahodinové denní titěrné práci podstoupila žena. Na ní, na její pevné důvěře ve zdar díla závisel výsledek prvního experimentu.

Fakta z mnohých jen vybraná napovídají svízele práce za primitivních podmínek filmové techniky, svízele, které umožnily nejen další rozvoj tvorby Hermíny Týrlové, ale svým způsobem i rozvoj našeho loutkového filmu vůbec. Neříkají však nic o uměleckém filmovém díle, kterým Ferda Mravenec nesporně je.

Jestliže Hermína Týrlová napsala, že volba námětu není „pouhou náhodou“, neměla na mysli jen neobyčejnou podnětnost Sekorova výtvarného podání postaviček. Je sice pravda, že už kresba hlavní postavy představuje v ilustračním celku soubor pohybových a mimických studií, který mohl inspirovat např. průkopníky našeho kresleného filmu k tvořivému fázování. Avšak umělecký výsledek experimentu, jakým tehdy Ferda Mravenec byl, není měřitelný skromným autorčiným svědectvím.

Filmografické údaje uvádějí jako autory námětu Jiřího Kolaju a Ondřeje Sekoru, jako autorku scénáře Hermínu Týrlovou. Námět určuje fabuli, základní konflikt i obrys charakterů hlavních postav. Avšak teprve v jeho filmově dramatickém podání na podkladě scénáře se mohly průkazně projevit umělecké výsledky.

Výrazným rysem kompozice celku je pohybový rytmus, akcentovaný v hudbě Miloslava Ponce. Tento rytmus tvoří pevný půdorys filmu, sjednocuje „záběry“, obrazy a sekvence, tj. složitou hierarchii skladby v jednolitý celek. Je třeba vědět, že podle plánu akcí ve scénách a podrobné představy pohybů aktérů vznikla nejdříve hudba a v jejím rytmu byl pak na scéně plán realizován. Podle toho by se zdálo, že rytmus se opírá jen o časový propočet pohybu rozčleněného do fází, že má dokonce divákovi vnutit iluzi rytmizovaného pohybu, „omlouvat“ jeho pravidelnost a tím zamaskovat technickou podstatu triku. Takto zjednodušeně se však ani scénář Hermíny Týrlové, ani její společná režie s Ladislavem Zástěrou s úkolem nevypořádaly. Není pochyb o tom, že rytmus filmu

souvisí s jeho technickým základem — s animací, tj. „oživením" loutek. Vždyť v samých počátcích našeho loutkového filmu muselo jít o filmově technický experiment. Ostatně ani dnešní už rozvinutý loutkový film nemůže nedbat souvislostí mezi technickým základem a filmově uměleckými postupy a prostředky, které se i z tohoto základu vyvíjely a dále vyvíjejí. Důležité však je, že Hermína Týrlová nalezla úzkou souvislost mezi svým pojetím námětu a rytmickým půdorysem jeho realizace, který je v daném případě umělecky funkční. Umělecké tvoření tkví tedy v tom, že se Hermína Týrlová nepodřídila filmové technice, ale naopak hledala a nalezla v námětu nejrozmanitější možnosti, aby filmovou techniku podřídila uměleckému plánu. Proto můžeme právem mluvit o cílevědomosti ve volbě předlohy, v jejím tvořivém pojetí a zpracování od scénáře až po realizaci.

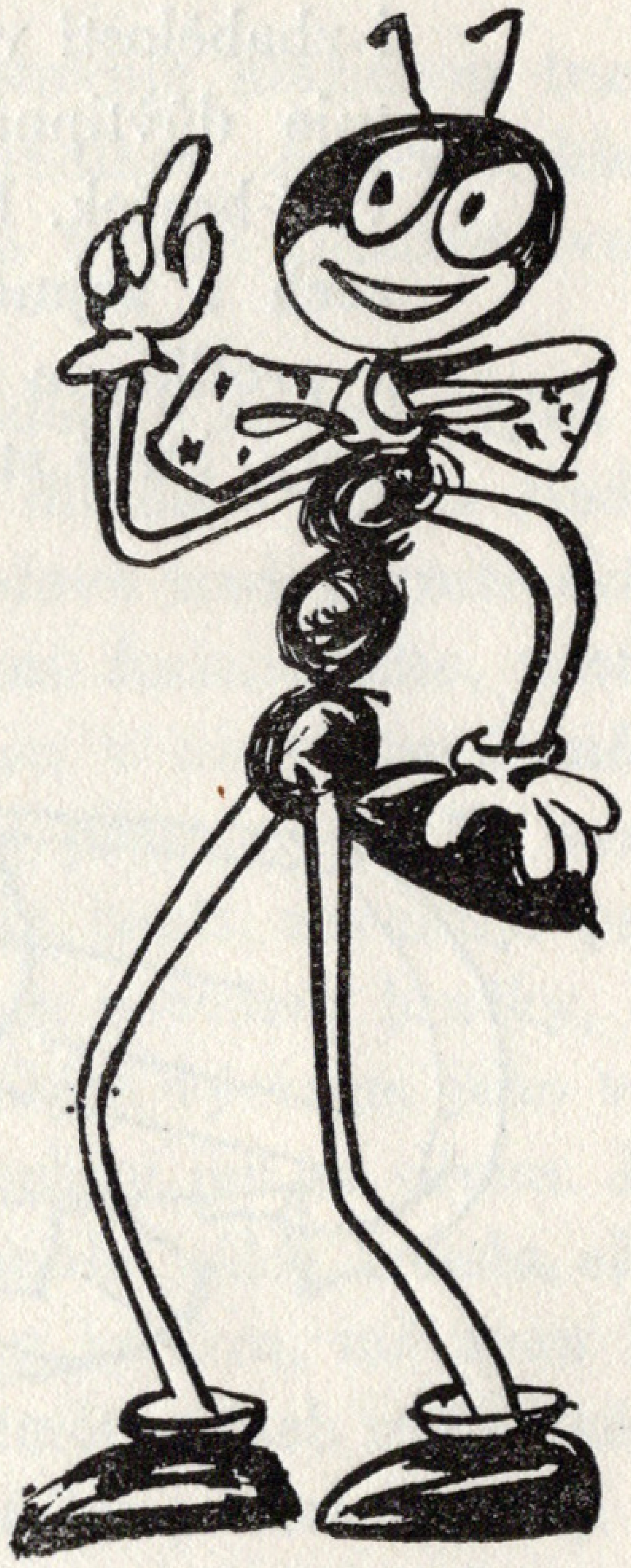
Ferda Mravenec je v podstatě film o vzájemných vztazích jedince a kolektivu. A právě základní rytmus filmu je výrazem myšlenky pospolitosti, protože vynikne v celé důraznosti zejména v komparsových obrazech pospolité práce a zábavy i v obrazech pospolitého boje proti zlu, odvážně alegorizovanému v postavě pavouka-křižáka. Přitom jsou vztahy jedince a kolektivu vystiženy kontrapunktickým střídáním obrazů dramatických akcí hlavní postavy a dvojice postav Ferdy a Mušky s obrazy dramatických akcí komparsu. Toto střídání obrazů je pak vyjádřeno i ve variantách základního rytmu, které spolu s melodií přispívají k charakteristice postav a k odlišení akcí jedince a akcí kolektivu.

V rámci funkční kompozice, která slouží k výstižnému tlumočení základní myšlenky díla, se však setkáváme i s prvky osobitého umění Hermíny Týrlové, tj. umění dílčího obrazu, detailu. Inspirují k němu předměty svými tvary i svou funkcí: květy — zvonky, které Ferda rozezní na poplach; květy s prašníky plnými pylu, které umožňují škádlivou hru mezi Ferdou a Muškou; květ — trubka, kterou Ferda vítá nový den; hrachový lusk, který Ferda rozevírá, aby nakrmil hlemýždě; „ozubená" noha kobylky, která se stává nástrojem Ferdovy práce; suchá makovice jako důmyslné vězení pavouka i přístroj k využití jeho síly pro mechanizaci práce v mraveništi; hřib, který po dešti před očima vyrůstá a umožňuje záchranu Ferdy i Mušky z moci křižáka atd.

Oživené předměty tedy neslouží jen k dekoraci, k dokreslení prostředí, ale spolutvoří funkční prostor děje, hrají spolu s postavami, jsou jimi rozehrány v sólových, duetních i komparsových výstupech. A zároveň obohacují rytmické varianty, motivují funkčně stylizovaný zvuk a inspirují melodiku hudby.

A právě detail nebo polodetail, který kamera „vyjme" z polocelku, objevuje malému divákovi podstatný rys předmětu i jeho funkci a přispívá k dotváření charakteru hlavní postavy v jeho celistvé plasticitě. A zároveň je také prostředkem poetizace obrazů, sekvencí, filmového děje, určuje mu lyrický přízvuk. Tím se v samých počátcích práce podstatně podílí na tlumení a překonávání jisté stereotypnosti loutkového žánru, zejména stylizace pohybu, pomáhá posunovat film z roviny techniky do roviny umění. Tato skutečnost nabývá zvláštní důležitosti zejména v souvislosti s námětem filmu, který v sobě skrýval nebezpečí naturalismu obzvláště v podání pavouka-křižáka, jehož se ostatně realizace zcela nevyvarovala a v té době snad ani vyvarovat nechtěla.

Hodnotíme-li tedy první samostatný loutkový film Hermíny Týrlové z roku 1941—1942 se zřením k podmínkám a možnostem, za kterých jako experiment vznikl, nemůžeme mu upřít pozoruhodný úspěch umělecký, a to jak ve snaze podřídit techniku filmu uměleckému úkolu, tak v úsilí realizovat v tvorbě pro děti námět v té době ideově náročný i aktuální a realizovat jej umělecky náročným způsobem.

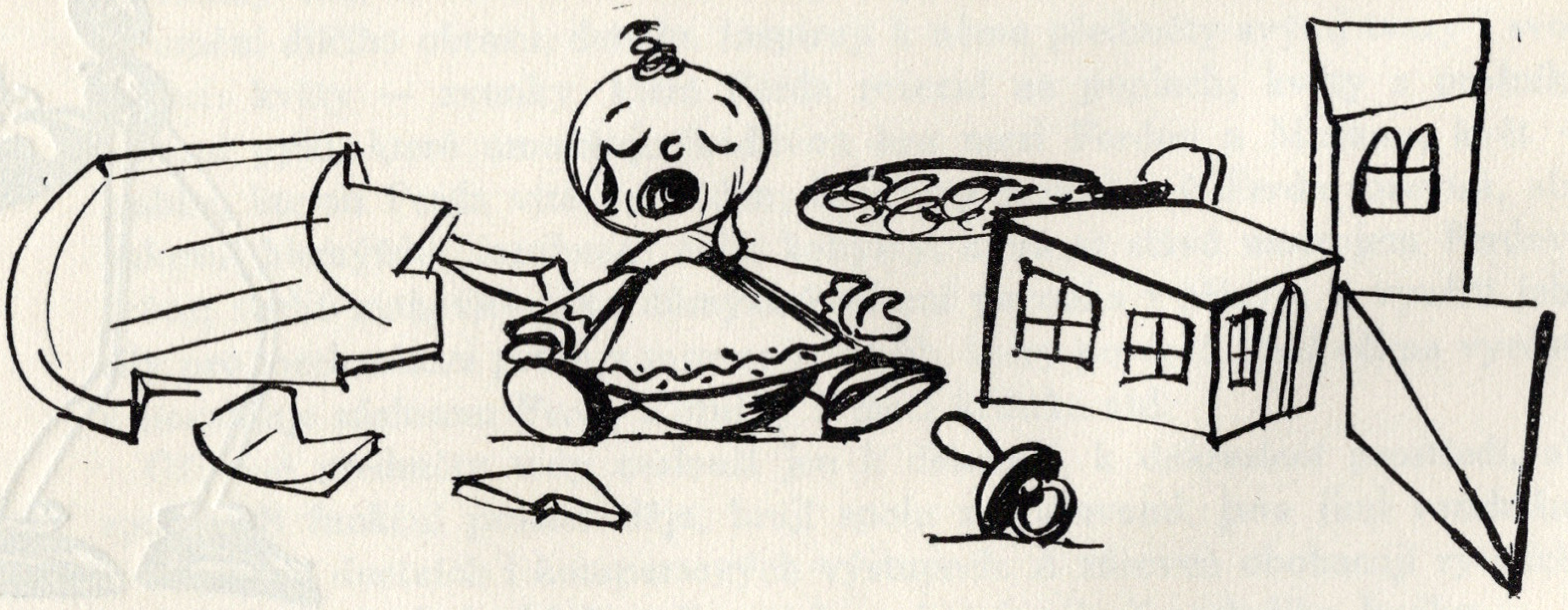


Jestliže v prvních letech po osvobození byla nacistická okupace ve vědomí dospělých ještě příliš živá, stávala se pro nejmenší děti i v nevelkém časovém odstupu minulostí. A právě tu tak nedávnou-dávnou minulost jim umělecky

Filmová politická satira pro malé i velké

konkretizuje loutkový film kombinovaný s filmem hraným — *Vzpoura hraček.* Hermína Týrlová spolu s Emanuelem Kaněrou jej připravila ve scénáři vytvořeném na podkladě námětu autorského kolektivu: Elmar Klos, Bořivoj Zeman a Ivo Toman.

Film, zamýšlený v námětu jako protinacistická politická satira, se v konečné realizaci takto jeví jen zčásti. Hermína Týrlová mohla stěží vytvořit jen břitkou, útočnou politickou satiru. Satiričtější je nesporně hraná část filmu, a to zásluhou režie dr. Františka Sádka a zejména výborného hereckého projevu Eduarda Linkerse v roli gestapáka. Proti tomu loutková část filmu má i tendenci k „vážné" komedii. Je sice pravda, že satirický dojem vyvěrá z myšlenky hromadného boje loutek-hraček proti gestapákovi, vedeného až do gestapákova vypuzení z hračkářské dílny, a je zesílen komicky působící tupostí i zbabělostí v pojetí živé postavy. Avšak právě s touto postavou tolik kontrastuje důvtipná vynalézavost, statečnost a podivuhodná „lidskost" oživených věcí-hraček. Lyrický spodní tón, který nápadně vyniká v mnoha dílčích obrazech a zejména v obraze hračky-nemluvněte ochráněné loutkami, akcentuje v protikladu k postavě gestapáka lidskou ušlechtilost, láskyplnou něhu, tj. hodnoty, které stojí za to, aby byly hájeny a uhájeny.

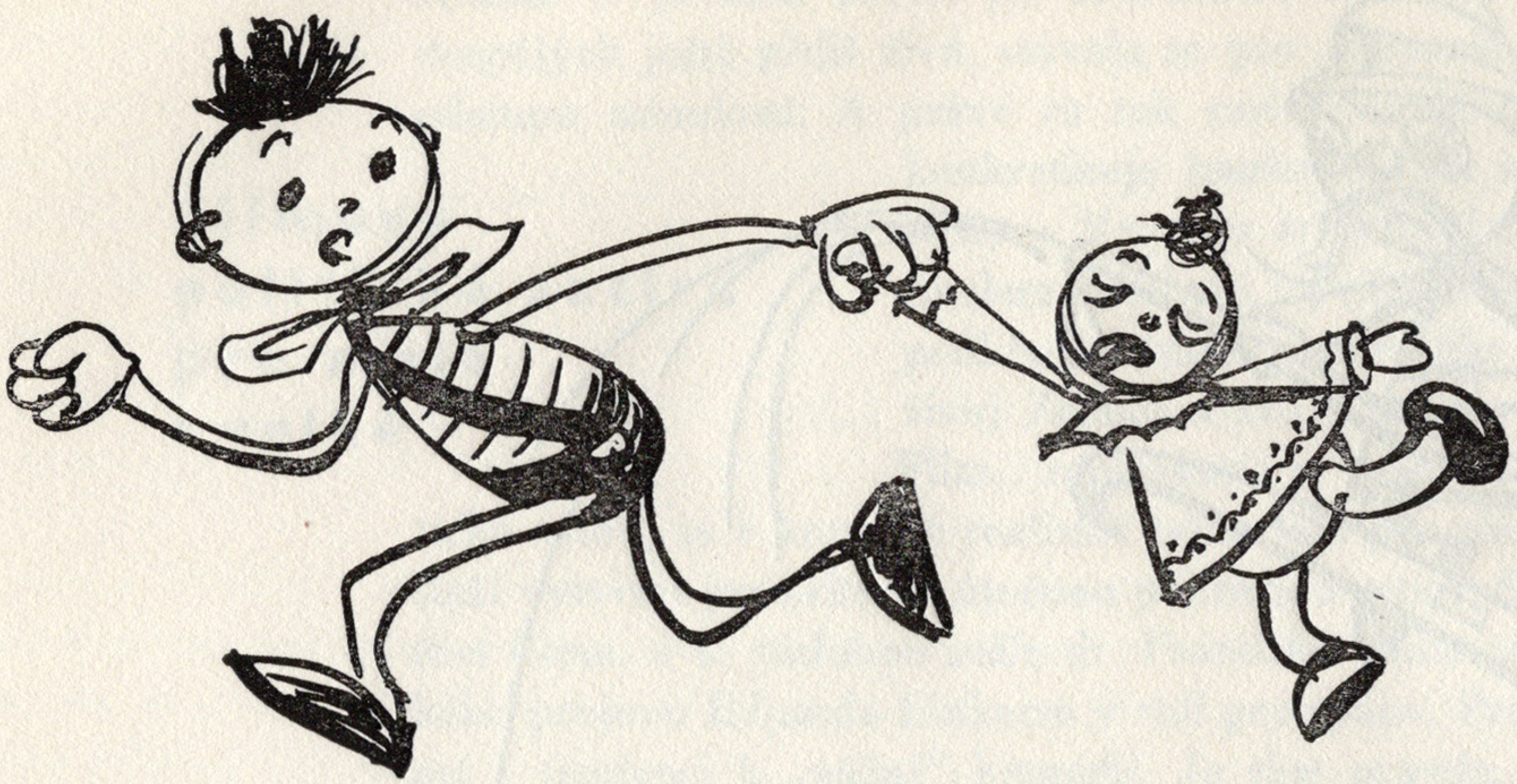




Film Vzpoura hraček, který dnes už představuje klasickou tradici českého loutkového filmu, nelze přejít kusou charakteristikou. Je třeba hledat ty jeho umělecké rysy, které mu významné místo ve vývoji filmové tvorby daného žánru vskutku určují.

Volba loutek, jejich konstrukce, výtvarné podání a způsob jejich oživení jsou dány už prostředím děje — lidovou řezbářskou dílnou. I maska Jindry Lázničky v úloze řezbáře jako by odkazovala k české lidové tradici uměleckého řemesla. A v celém pojetí této postavy je něco rozmarně furiantského, protipansky odbojného. Třebaže už řezbář z dílny unikl, jsou v tomto opuštěném prostoru, v předmětech i v jejich uspořádání, stopy jeho přítomnosti. Ne samy věci, ale on — český člověk — se jejich prostřednictvím bouří, revoltuje proti gestapákovi: víko malované truhly, hodiny s kukačkou a ovšem hračky, které vzešly z jeho rukou. Vzpoura hraček je tedy jen osobitým výrazem jeho vzpoury.

A že jsou hračky jeho dílem, jsou téměř všechny jen ze dřeva. Jsou komponovány ze základních geometrických tvarů: hranolu, válce, kuželu, elipsoidu. Oživení loutek, jejich vyvíjející se souhra s živým hercem, má svou logiku. Zpočátku, kdy jsou loutky nehybné, se hraje na námět: strach má velké oči. Teprve po omráčení gestapáka pádem víka truhly hračky pomalu oživají a po úderu závaží hodin do otupělé hlavy nastupují do akce jednotlivé loutky a po nich



celé komparsy. Tím je určena i gradace děje: nejdříve provokují gestapáka jen *věci* v dílně, a to svou reálnou předmětností, pouhým svým českým zevnějškem, tvarem i zvukem; pak tyto věci oživají v posměšném pitvoření a poutají bezbranného útočníka; a nakonec se zmobilizují k společné obraně a k útoku. Účinný umělecký paradox tkví v tom, že tichá řezbářská dílna se proměnila v bitevní pole, na kterém vítězí nad nacistickým násilím pohádkově oživený prostor českého života i díla. A ona klíčová scéna, kdy bezbranná loutka nemluvněte stojí proti gestapákově pistoli, je přímo výzvou k pospolitému boji „na život a na smrt", signálem k drtivému úderu proti zlu ve jménu nejryzejšího lidství.

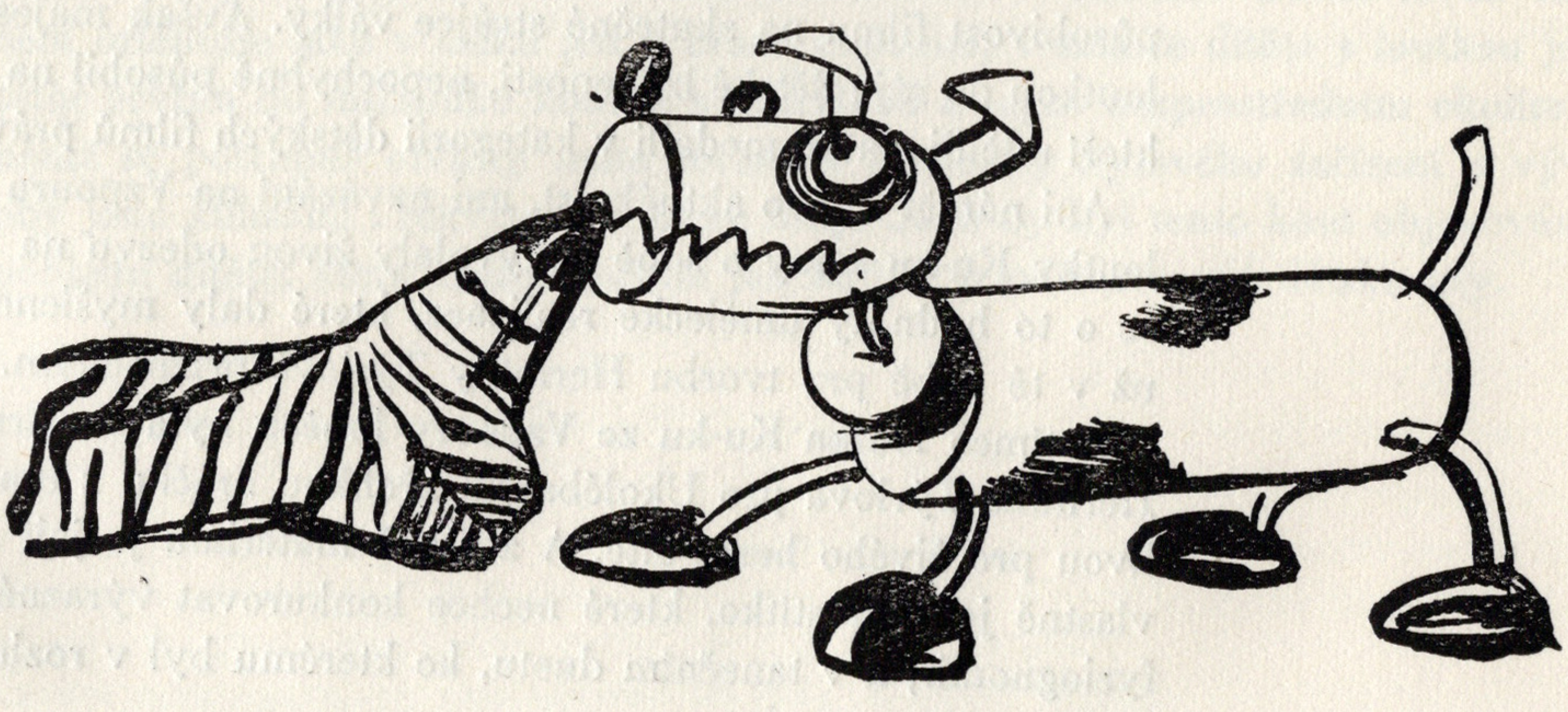
Pro naši tehdejší filmovou kritiku — a platí to namnoze i o filmové kritice dnešní — bylo příznačné, že se krátkému loutkovému filmu pro děti dostalo větší pozornosti teprve v důsledku jeho ohlasu v zahraničí. Film byl v roce 1947 na Mezinárodním filmovém festivalu v Benátkách poctěn Cenou za nejlepší film pro děti a na Mezinárodním filmovém festivalu v Bruselu Cenou za nejlepší loutkový film.

Soudobá polská filmová kritika např. zjišťuje, že Vzpoura hraček stojí na nejvyšším možném stupni a dokazuje tak, že Češi předběhli o několik délek zbytek Evropy a Ameriku. Tím nejvyšším stupněm má na mysli jak technický základ filmu, tak jeho uměleckost. Vždyť v Benátkách se ptali cizí novináři

a filmaři našich účastníků, jak byl tento malý zázrak filmové techniky a nového nastupujícího filmového umění vytvořen.

Právem. Neboť v kombinovaném snímku bylo dosaženo dokonalé souhry nejen s pomocí sestřihu v paralelních scénách a „záběrech“, ale i ve scénách, kde hrají loutky s živým hercem společně, kde se živý herec citlivě přizpůsobuje loutce pohybově i mimicky. To byl nesporně po experimentech, které připravovaly Vánoční sen, velký krok vpřed. Ale i uměleckost filmu zasluhuje uznání. Vždyť Hermína Týrlová přitom plně využila umělecké vynalézavosti k tomu, aby postupným oživením loutek po zákonu jejich předmětného charakteru a jejich úlohy v dramaticky vystupňovaném ději vytvořila dokonalou iluzi bránící se a útočící lidskosti a na tomto pozadí ukázala pravou tvář nacismu. Vždyť právě o ten hluboký smysl filmu pro děti tu jde: o jeho nový humanismus s rysy humanismu socialistického, a zároveň o jeho národní, českou podobu, v námětu i v podrobnostech jeho uměleckého ztvárnění tak výraznou.

Anna Tučková připomíná v reportáži z Benátek výrok kritika italského listu Unità: „Konečně něco lidského.“ A zároveň poznamenává na okraj festivalu, že tu lidskou stránku zatím zobrazily právě jenom loutky ze dřeva a z papíru. Avšak z dnešního hlediska můžeme namítnout: nikoli „právě jenom loutky“, ale už tehdejší velké umění českého loutkového filmu a jeho tvůrců, kteří dokázali i v tomto žánru vyslovit tak hluboce lidský obsah.



Již uprostřed práce na Ferdovi Mravenci přemýšlela Hermína Týrlová „o jiné cestě k loutkovému filmu“ — o námětu s jedinou loutkou, která by soustřeďovala pozornost sama na sebe. Avšak teprve klíčová epizoda Vzpoury hraček a její loutková hrdinka ji inspirovaly — jak se zdá — k námětu *Ukolébavky* (1947).

Ukolébavka

Hermína Týrlová připomíná, že ve Vzpouře hraček se nejvíc líbila loutka nemluvněte, která se před gestapákem ukryla ve sklenici, v ní se stala terčem jeho střelby z pistole, a když se sklenice rozletěla na střepy, zůstala nezasažena. Právě tato scéna dala vyniknout myšlence o majestátu dětství a jeho obraně, a tak vysunula z komparsu loutek do popředí loutku nemluvněte. Loutkový hrdina Ukolébavky jako protějšek k živému partnerovi — osmiměsíčnímu dítěti — byl nalezen. Už pro svůj epizodní příběh ve Vzpouře hraček byl nad jiné povolán k tomu, aby zabránil pláči nemluvněte, vysušil jeho slzy, rozzářil jeho tvář do radostného, šťastného úsměvu a ukolébal je do pokojného spánku.

V roce 1948, kdy byla Ukolébavka ukončena, bylo teprve nedlouho po válce, a svět byl už zase ohrožen novou válkou. V roce 1954 Hermína Týrlová napsala, že v Ukolébavce „žvatlá děťátko . . . všem lidem na světě svou mezinárodní řečí, že takto se nemají všechny děti“; proto bychom měli těm, které trpí, pomoci. Nešlo však tehdy jen o pomoc Spojených národů trpícím dětem. Ukolébavku „měli by . . . vidět všichni osnovatelé nových vražedných válek a zastyděli by se před majestátem dítěte“, psala po zhlédnutí filmu v březnu 1948 našemu rozhlasu vesnická žena M. Plívková. Pisatelka nepochybně přecenila působivost filmu na skutečné strůjce války. Avšak majestát dítěte, ukolébaného loutkou do ráje dětské blaženosti, nepochybně působil na porotce Biennale 1948, kteří udělili zlatou medaili v kategorii dětských filmů právě Ukolébavce.

Ani námět a jeho aktuálnost, ani navázání na Vzpouru hraček prostřednictvím loutky Ku-ku samy o sobě nevyvolaly živou odezvu na Ukolébavku. Zasloužily se o to hodnoty umělecké realizace, které daly myšlence vyniknout způsobem už v té době pro tvorbu Hermíny Týrlové příznačným.

Zatímco loutka Ku-ku ze Vzpoury hraček byla soustruhována řezbářem, volí Hermína Týrlová pro Ukolébavku křehkou hračku z umělé hmoty, tolik přitažlivou pro živého herce-dítě. A z téhož materiálu je její loutkový partner: je to vlastně jen chřestítko, které nechce konkurovat výrazné postavičce Ku-ku, její fyziognomii; a v tanečním duetu, ke kterému byl v rozhlasovém přijímači nale-

zen rytmus i melodie, má ostatně jen epizodní úlohu. Umění kompozice kombinovaného žánru se projevuje především v dokonalé iluzi rozvíjející se hry loutky s dítětem, v tom všem, co se zdánlivě obráží v mimice, gestu, smíchu i broukání dítěte. Zdánlivě proto, že v záběrech živého herce byly vytvořeny i vybrány ekvivalenty ke hře loutky, odezva na tuto hru: reflex smíchu, když si loutka hraje s chodidly dítěte; radost z rytmu a pohybu, když dvojice loutek tančí za doprovodu rádia; vzrušení, když loutka balancuje s květem z vázy v ruce na ohradě postýlky; údiv z jejího pádu; spokojené broukání nad zklidnělou hrou; prodleva před usínáním, když hra dospěla ke konci. A je třeba připomenout i jiného živého herce — kotě, který se v tomto snímku poprvé objeví v malé epizodě hry s loutkou a ke kterému se Hermína Týrlová později vrací.

Umělecká vynalézavost komorního děje tkví v tom, že se ve hře loutky promítá jak důmysl dospělého, který jako by se snažil dítě zaujmout, tak bezprostřední a spontánní hravost dítěte, které loutka představuje, tedy partnera živému herci blízkého, jemuž dítě dává před dospělým přednost. Z této vynalézavosti těží i umění detailu, když hledá v obou polohách dvojjediné role loutky možnosti jejího oživení.

Citlivá hudba Zdeňka Lišky, s kterým Hermína Týrlová trvale spolupracuje, doprovází hru s porozuměním pro specifičnost žánru i jeho osobité rysy: spoluvytváří atmosféru hrané expozice, doprovází estrádní „vystoupení“ loutek, ustupuje do pozadí v obrazech dětského majestátu, dává vyniknout něze usínání, „ráji“ dětské blaženosti.

I funkční prostor interiéru — dětská světnice — zaslouží slovo: divák se v něm orientuje jako v celku jen v hrané expozici; v souhře dítěte s loutkou je prostor sevřen do intimního koutku s postýlkou a jejím bezprostředním okolím, v němž se postupně otvírají malá jeviště s předměty bytového zařízení a výzdoby jako kulisami i rekvizitami, které hrají. Jako by byl tento kout objevován v pohledu dítěte, které sleduje očima jen strůjce a partnera své dětské hry.



V článku z roku 1954 se dočteme, že Hermína Týrlová „udělala" kolem osmačtyřicátého roku „ještě tři reklamní filmy". A pak následuje jen lakonický výčet jejich titulů. A přece stojí i tato práce za letmé povšimnutí. Když pro nic jiného, tedy alespoň proto, že je experimentálním intermezzem, které pomáhalo vytvářet předpoklady k dalšímu rozvoji náročnější filmové tvorby.

Experimentální intermezzo

V „náborovém" snímku z roku 1947 nazvaném *Co jim chybí,* který předcházel Ukolébavce, realizovala Týrlová vlastní námět a scénář. Praktická, užitková funkce snímku (péče o obuv) omezovala možnosti uplatnění funkce estetické. Avšak právě proto se film nabízel k filmově technickému experimentování bez uměleckého rizika. Především ukázal nové možnosti ve využití materiálu, ve způsobu oživení loutky i v souhře loutky s živým hercem.

Poněkud náročnější úkoly si kladl snímek nazvaný *Karambol.* Již námět J. Jičínského, zpracovaný ve scénáři Týrlové a E. Kaněry, dával příležitost k působivějšímu filmovému podání zaměřenému k užitkové funkci. Avšak experimentální povaha Karambolu tkví ve způsobu využití daných možností ve vlastní realizaci. Karambol znovu potvrzuje vynalézavost Týrlové v detailu, který neztrácí ze zřetele celek malého útvaru. Na tomto místě zaslouží pozornosti nevelký článek B. Truhláře v Práci (Ještě jednou Zlín, 21. VII. 1948), který vystihuje některé novátorské rysy filmu Karambol, určeného dětem. Pisatel postřehl umění Týrlové v řešení přechodů („ze světa reálného, kde hrají děti, do světa loutek"). Vlastní snímek je totiž zarámován hraným prologem a epilogem s dvojicí dětí, chlapce a děvčátka. Když chlapec zmařil společnou hru — poškodil loutku, vybíhá s míčem do ulice a děvčátko běží za ním. Živé postavy opouštějí prostředí hraného děje a v témž prostředí se může rozehrát děj loutkový. Tím se už námět vyhnul konvenčnímu řešení přechodu z jednoho do druhého „světa" s pomocí snu živé postavy. Připomeňme si, že se této konvence — původně literární — nevyvarovalo ani divadlo, tím méně pak film. Avšak v Karambolu je nekonvenční řešení přechodu hlubší a námět k němu vytváří jen základní předpoklady. Jde totiž o bezprostřední impuls k oživení loutek v důsledku odchodu živých herců ze scény. A toho si B. Truhlář všímá — prudkého zavření okna. Tento detail vskutku spojuje hraný děj s dějem loutkovým, je součástí obou: uzavírá první a otvírá druhý. Průvan, který způsobily vybíhající děti, okno přibouchl, rána a otřes okna pohne loutkami na římse a ty seskakují na podlahu. Když se Truhlář obecně, bez podrobnějšího výkladu, dotkl motivace pře-

chodu z jednoho děje do druhého, věnuje pozornost tomu, jak film zobrazuje seskakování loutek do pokoje. Říká, že trochu „seskakují jako malí lidé, a nejvíce právě jako loutky, totiž jako drobné oživené dřevěné součásti, které nemohou být tak pružné jako živá hmota, aby se nerozbily". A na tom Truhlář ukazuje zdůraznění „významu loutky v plném smyslu mechanismu a v plném pochopení její funkce při zprostředkování určitého dějového motivu". Jinak řečeno: realizace respektuje materiálovou a konstrukční povahu neživého herce, nezastírá ji ani divákovi, právě naopak. Oživená loutka zároveň představuje *loutkového herce* určité *lidské role,* ovšem herce sui generis, se svéráznými výrazovými prostředky v podání této role. Jde tedy o hluboce promyšlenou tvůrčí práci, která využívá krajních možností techniky a technologie loutkového filmu, opírá se o ně, aby na tomto základě dospěla k iluzi lidských charakterů a příběhu o jejich vztazích, předvedeného loutkami. Svůj výklad uzavírá Truhlář zjištěním, že takovéto vyzdvihnutí významu loutky v podání Týrlové „splňuje jedno ze základních pravidel uměleckého díla pro děti: Co nejvíc umožnit dítěti vlastní rozběh fantazie a nesnažit se mu něco dospěle vykombinovaného vnutit". To znamená: jestliže loutka sama o sobě jako prostorový obraz živého tvora, např. člověka, provokuje dětskou fantazii k tomu, aby ji oživila, a jestliže dítě po takovém oživení touží a vskutku loutku oživuje, tj. „hraje" s ní, pak každý takový detail filmu splňuje touhu dítěte po oživení a otvírá jeho fantazii nové a nové možnosti. Ve filmu Karambol je tato skutečnost tím důležitější, že mezi hlavními postavami loutkového děje a živými herci prologu existuje přímá souvislost, že loutkový děj zobrazuje „možný" příběh živých postav, a proto zesiluje také emocionální vztah dětského diváka ne už jen k oživeným loutkám, ale k loutkovým představitelům živých dětských postav.

Jako poslední film z této trojice vznikl v roce 1949 náborový snímek *Noční romance,* jehož atraktivní námět (Boh. Brejchy) odkazoval inscenaci spíše do mezí pouhého ověřování dosažených výsledků v technice loutkového filmu. Zároveň je to v celé produkci Hermíny Týrlové poslední náborový film vůbec. A připadá až symbolické, že právě tento snímek uzavírá nejen éru černobílého loutkového filmu v tvorbě Hermíny Týrlové, ale celé jedno období tvůrčí cesty. Je to období vyznačené průkopnickými začátky, ale už i rýsující se osobitosti, která — při všech úspěších — se mohla zatím uplatnit ponejvíce jen v poetické mluvě detailu, neboť — s výjimkou Ukolébavky — nenalezla možnost plnějšího rozvinutí v realizaci takového námětu, který by byl z jejího rodu.

Nástup k novému umění

Je obtížné hledat v tvůrčím kolektivu, který je uváděn jako autor námětu filmu *Nepovedený panáček,* toho, kdo tu vskutku byl spiritus agens. Jako autory scénáře označují titulky už jen Hermínu Týrlovou a L. Tomana. Režijně spolupracovala Týrlová s K. M. Walló, který vedl hranou část filmu.

Otázku hlavního autora námětu jsem nekladl náhodně. Jde totiž o námět, jehož realizace umožnila Hermíně Týrlové rozhodně vykročit do další vývojové etapy tvůrčí práce. To je zřejmé z nových kvalit Nepovedeného panáčka, který je i prvním barevným filmem Hermíny Týrlové.

Film svádí k domněnce, že na jeho počátku byl hrdina, přesněji jen herec, představitel hrdiny — tj. hadrový panáček. Kdybychom chtěli rekonstruovat vznik námětu popř. fabule dál, řekli bychom, že sama existence hadrového panáčka musila vnuknout myšlenku jeho srovnání s loutkami „zdařilejšími", a proto i myšlenku jeho „nepovedenosti", „prostoty", „chudoby".

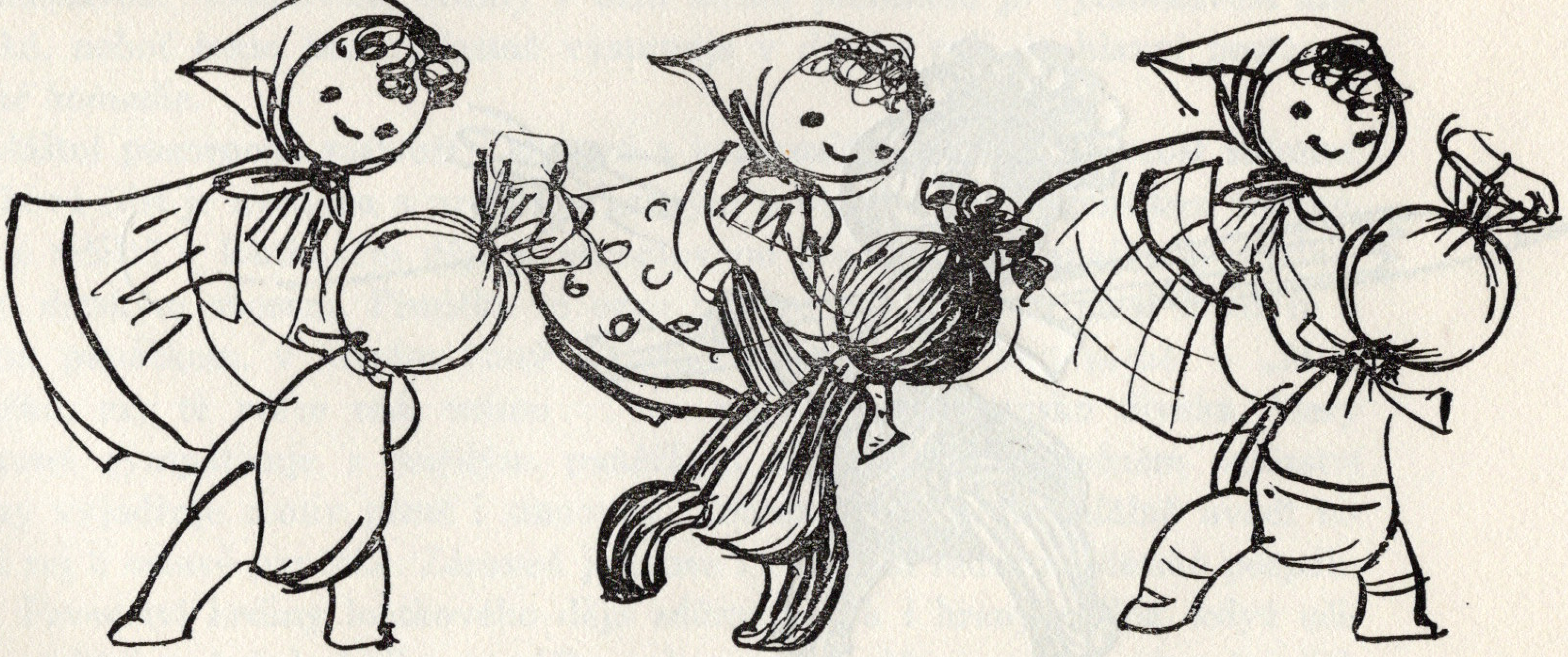
Ale to jsou jen představy, dohady. Důležité je, že Týrlová nalezla materiálově i konstrukčně nový typ loutky, který provedla Růžena Halasová, a že tak nalezla i nový typ herce a jeho role.

Nový materiál a jemu odpovídající konstrukce vyžadovaly — ve srovnání s dosavadními loutkami — nový způsob oživení. Hermína Týrlová říká, že „panáček byl vytvořen jenom z kousků hadříků a celý jeho výraz byl soustředěn do dvou malovaných očí — jako teček, a úst — jako čárky". Dřívější loutky ze dřeva a drátu, předepsané Ondřejem Sekorou, loutky z řezbářské dílny, vyrobené „odborníkem", loutky z umělé hmoty zde vystřídala loutka, kterou si snadno může zhotovit i dítě. A proces vzniku této prostinké loutky je dokonce součástí filmového děje, jeho hrané expozice: děti zhotovují takové loutky za vedení učitelky ve škole. Nový typ loutek v Nepovedeném panáčkovi je tedy ztotožňován s výtvorem dětské tvořivosti, a tím je přímo demonstrativně postaven proti odborně zhotovené, popř. vyrobené hračce.

Pronikavý ústup od techniky náročné a pracné animace Ferdy Mravence s pomocí velikého množství výměnných hlaviček, které sloužily k rozehrání mimiky loutky, je zde dovršen téměř neměnnou fyziognomií hadrového panáčka. V souvislosti se zjednodušením loutky nás přímo překvapí složitost, náročnost úlohy, kterou námět a scénář loutkové postavě určily. Jde zejména o složitost měnících se vzájemných vztahů mezi panáčkem a ostatními loutkami, a tím o její náročné vyjádření. Hermína Týrlová výstižně říká, že „panáček

měl mnohem těžší úlohu než živý herec, který může ovlivnit diváka svou měkkou lidskou tváří, v níž se jasně jeví duševní prožitky“. To znamenalo hledat pro nový typ loutky jemu odpovídající a uskutečnitelné výrazové možnosti, omezené téměř jen na pohyb a gesto. Tak vlastně určoval materiálově technický typ loutky i její typ herecký. Šlo prostě o herce jiné „povahy“, než s jakým jsme se setkávali dříve. Mohl např. padat s menším rizikem, než s jakým padali křehčí, zranitelnější herci ze dřeva nebo z celuloidu, byl však také — na rozdíl od nich — v pohybu těžkopádnější, nemotornější. Tento rys mu neurčoval ani tak textil, tj. materiál tvárnější než např. dřevo, ale způsob jeho ztvárnění.

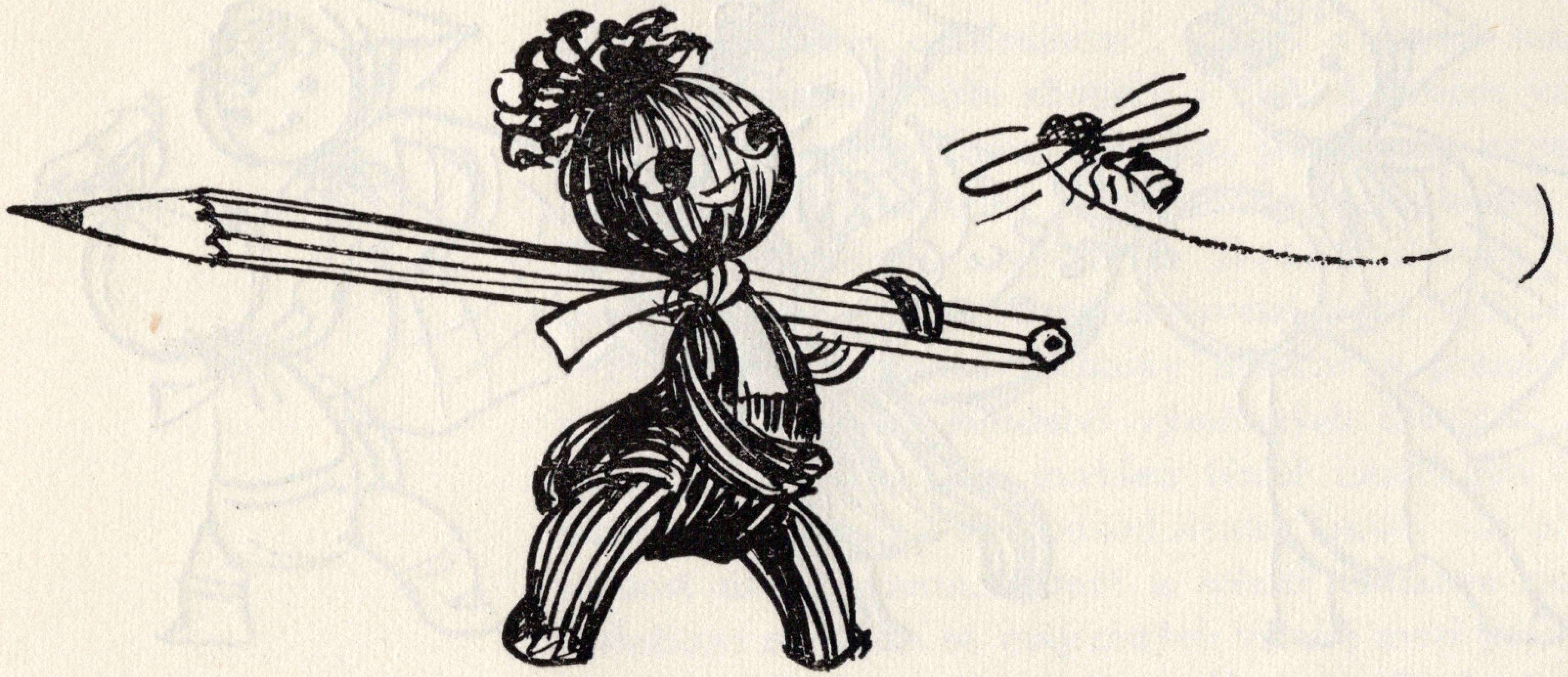
Vynalézavosti oživení panáčka vyšel neobyčejně šťastně vstříc námět a děj. Už hraná expozice charakterizuje některé základní rysy hlavní postavy filmového děje. V kolektivu dětí, které radostně a ve vzájemné spolupráci vytvářejí z přinesených hadříků celý kompars malých herců loutkového děje, je pozornost soustředěna k chlapci, který se moří s jednobarevným hadrovým klůckem sám. A tak vyjde z práce jeho neobratných rukou nezdařený výtvor, který se od ostatních panáčků pronikavě liší. Ta paralela mezi postavením chlapce v radostném dětském kolektivu a postavením jeho nepovedeného panáčka v komparsu loutkových herců pomáhá fixovat výchozí rysy panáčka. Citlivou úlohu sehraje v expozici učitelka; na rozdíl od dětí, kterým je k smíchu jak nezdařený výtvor, tak nepřímo i jeho původce, se nepovedeného panáčka ujímá, kresbou očí a úst



vytváří předpoklady k jeho oživení, uvazuje mu šátek a *vřazuje* ho mezi ostatní loutky. Paralela v hrané expozici vlastně anticipuje roli hlavní postavy i roli komparsu: panáček bude osamocen, izolován od kolektivu loutek, obdobně jako je izolován jeho původce od kolektivu dětí.

Loutkový děj tedy navazuje na nápověď hrané expozice, musí ji však rozehrát ve specifické rovině loutkového děje. A tu se zase shledáváme s přechodem z reálného do fiktivního světa. Zvonek ohlašuje konec hodiny a přestávku, děti a po nich učitelka vycházejí ze třídy, v které zůstali jen hadroví panáčci. To je zase jen vnější předěl mezi oběma světy. A v jeho rámci byl šťastně i překvapivě nalezen vhodný spojující článek: poletující vosa, jejíž výhružný bzukot vyprovokuje panáčka k akci. Neobratná obrana panenky útočící vosou ohrožené přivodí její pád a otvírá konflikt mezi panáčkem a kolektivem loutek.

Avšak loutkový děj umělecky konkretizuje myšlenku závažnější, než s jakou jsme se setkali v expozici. V barevném snímku vystupuje do popředí temně hnědá barva panáčka, která se obzvlášť nápadně liší od žluté barvy nejútočnějšího panáčka z loutkového komparsu. Loutkoví herci představují děti, a přece ne jenom děti. Děj příběhu se rozvíjí jako malé drama boje za překonání vžitého, vštípeného předsudku, jako drama barevného hrdiny, který si musí svými lidskými kvalitami vybojovat změnu vztahu k sobě. Snímek tak ukázal veliké možnosti loutkového žánru pro poetické vyjádření náročné myšlenky boje proti rasismu, který byl v roce 1951 živý nejen ještě pod dojmem okupace,



ale už také v souvislosti s vzrůstajícím osvobozovacím bojem koloniálních národů. Umělecké filmové dílo vyjadřuje tuto myšlenku v rovině dětského objevitelství, tj. v loutkovém příběhu, prostřednictvím loutkových *herců* a jim odpovídajících *rolí*.



V umělecké konkretizaci náročné pravdy o životě, pravdy širokého dosahu společenského, se zase ústrojně, v rámci malého filmového žánru uplatňuje detail jako výraz dílčí myšlenky i jako projev osobité umělecké vynalézavosti. Uvedu alespoň několik příkladů. Děj loutkového příběhu je dramaticky rozvíjen ve scénách „boje" hlavní postavy s živou kočkou. V Ukolébavce šlo o malou, oživující epizodu, v Nepovedeném panáčkovi jde o rozsáhlou sekvenci významově důležitou; kočka „ohrožuje" všechny loutkové postavy a v důsledku hravého zápolení nepovedeného panáčka s ní se mění i vztah loutek k němu. Toto zápolení není ukázáno jako boj, jako vážné drama, ale jako komedie. Pojetí sekvence plně odpovídá loutkovému ději i loutce jako herci a zároveň dává vyniknout „důvtipu" loutkového hrdiny, který využívá přirozených rysů „nepřítele" jako jeho slabosti. V rozehrání sekvence je zase využito předmětů z reálného prostředí třídy: stolku, zásuvky, věcí na stole i v zásuvce, květinového stolku. Předměty jsou objevovány v novém „pohledu" loutkových herců a vytvářejí ve svém celku až tajemný pohádkový prostor, slouží loutkovým hercům jako „kouzelné" prostředky k obraně i k útoku. Loutkový děj tedy stírá jejich reálnou funkci a určuje jim funkci novou, zcela neobvyklou. Přitom „vynalézavost" loutkového hrdiny v užití těchto předmětů je vynalézavost klukovská, neboť tento herec vlastně vystupuje v dětské roli, je hlavní postavou *dětské komedie*.

Zvláštní pozornosti zaslouží i stylová a kompoziční jednota a ryzost snímku. Loutková část je uvedena a uzavřena hraným prologem a epilogem bez dialogů, ideové těžiště v loutkovém ději je akcentováno písničkou o panáčkovi, přednášenou dětským sborem. Písnička se ozve poprvé za konfliktu mezi hnědým a žlutým panáčkem, v kterém žlutý dočasně vítězí. Avšak text písně — „Milý panáčku, my tě *přece* rádi máme..." — vyjadřuje stanovisko diváka, který nesporně sympatizuje s hnědým panáčkem. Teprve po konečném vítězství hrdiny vyjadřuje motiv písně i stanovisko loutek a přímo triumfálně uvádí taneční rej k oslavě panáčka. Zároveň je tanec i výrazem radostné dětské pospolitosti. Prvenství hrdiny loutkového děje zdůrazní pak i hraný epilog, když učitelka vybírá právě hnědého panáčka, ukazuje ho dětem a tím obrací jejich

pozornost i k jeho tvůrci, který se najednou ocitá v popředí dětského kolektivu.

První cena za loutkový film udělená Nepovedenému panáčkovi na VI. mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech v roce 1952 je jen důkazem závažnosti náročné myšlenky a jejího filmově specifického uměleckého vyjádření. Ještě větší ohlas měl však film — spolu se Zemanovou Inspirací a Trnkovou Árií prérie — na mezinárodním filmovém festivalu v Indii v prvních měsících roku 1952. F. M. Dvořák, zpravodaj Literárních novin z tohoto festivalu, právem kritizuje „nemilosrdné přijetí", kterého se filmu Trnkovu i filmu Hermíny Týrlové dostalo u nás doma „v očích některých kritiků". Je přímo paradoxní, že Nepovedený panáček, dílo, které — jak píše Dvořák — se „obrací proti rasové diskriminaci, byl podezírán ještě dříve než byl dohotoven — z rasistické tendence"! Takový postoj charakterizuje Dvořák jako „politickou a uměleckou nevědomost, ne-li... něco horšího". Vždyť právě velikou myšlenkou vyjádřenou mezinárodní řečí zapůsobil v Indii, osvobozené z koloniálního panství, a spolu s filmy Trnkovým a Zemanovým dobýval věhlas československému filmovému umění — umění „strhující, fascinující síly", umění „s širokým dosahem působivosti". Ostatně pádnou odpovědí na hlasy nevzdělané a nevědomé „kritiky" domácí bylo udělení státní ceny II. stupně za rok 1952 Hermíně Týrlové, a to za její filmovou tvorbu, „zejména za film Nepovedený panáček". Tato lekce nepochybně přispěla k tříbení názorů na naše umění trikového filmu a pomáhala vytvářet nové podmínky jeho dalšího rozvoje.



Cestou filmové transpozice literárních předloh

Ve srovnání s dosavadní tvorbou, která se z dramaturgického hlediska — s výjimkou Ferdy Mravence — vyznačovala realizací původních filmových námětů, převládají v letech 1952 až 1958 snímky vytvořené na podkladě literárních předloh. A také zbývající dva ze sedmi filmů tohoto období zpracovávají literární předlohy skomponované v dějová pásma písní, tanců, dětských her ponejvíce folklórního původu.

Nová dramaturgická orientace filmové tvorby Hermíny Týrlové z tohoto období úzce souvisí s příklonem naší filmové dramaturgie k literárním předlohám „prověřeným" čtenáři i kritikou. Způsobil to také nedostatek původních filmových námětů, v kterém se obrážel i stav nové české literární tvorby.

Jako předlohu svého prvního filmu z této řady, nazvaného *Devět kuřátek,* zvolila Hermína Týrlová bajku Josefa Kožíška „Devět" a sama ji zpracovala do tvaru literárního scénáře. Je to známý příběh o sobectví, který hrají loutky-zvířátka v prostoru dvora a zahrady, postaveném v ateliéru.

Myšlenka i děj Kožíškovy bajky jsou totiž neobyčejně prosté, děj je pevněji fixován a omezuje možnosti filmově dramatického rozvedení. Snad si toho byla Hermína Týrlová vědoma, a proto se rozhodla pro transpozici v dvojím plánu: a) v plánu hlavním, tj. plánu literární předlohy — bajky, která podává příběh o sobectví a o jeho překonání; b) v plánu vedlejším, řekněme uměleckonaučném, který zprostředkuje poznání obyvatelů dvora, líhně kuřat, života na dvorku. Tyto dva plány se v realizaci přirozeně stýkají, navazují na sebe, působí na sebe navzájem. Např. vedlejší plán, který dává divákovi nahlédnout do života na vesnickém dvorku, uvádí do děje další postavy, a tím umožňuje rozvedení děje bajky.

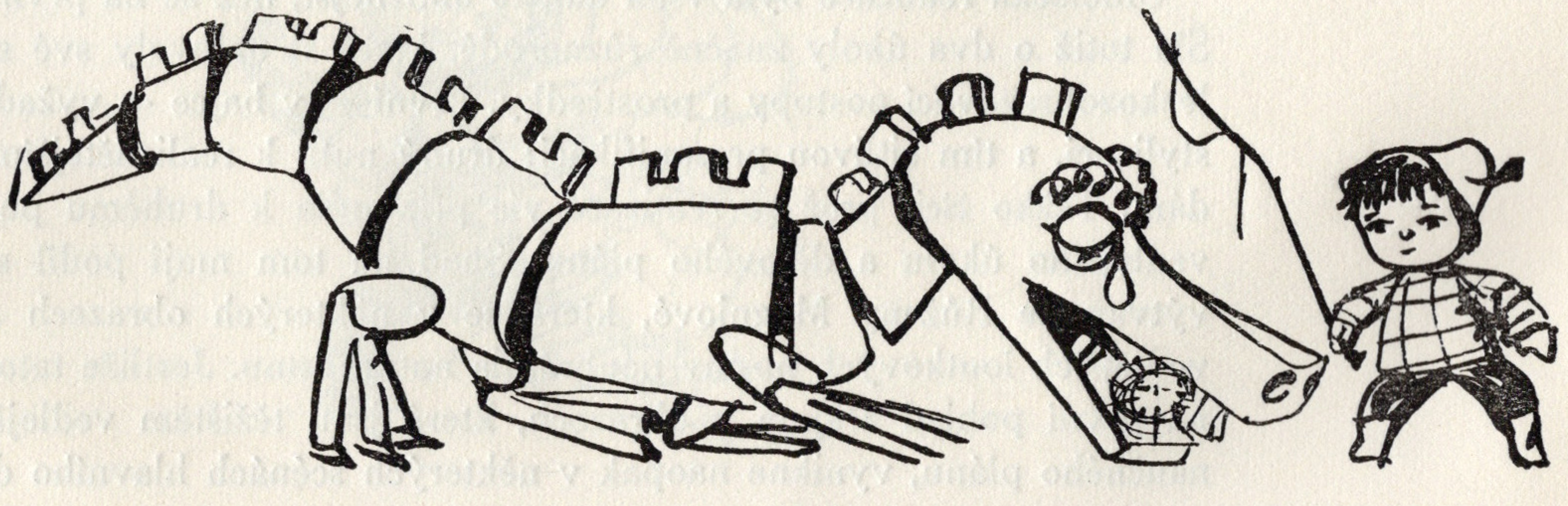
Umělecká realizace byla však daleko obtížnější, než se na první pohled zdálo. Šlo totiž o dva úkoly značně různorodé, které si určovaly své specifické uměleckozobrazovací postupy a prostředky. První — v bajce — vyžadoval poetickou stylizaci, a tím citlivou personifikaci; druhý nutil k realističtějšímu pojetí a podání. Těžko říci, proč se realizace víc přiklonila k druhému pojetí ve smyslu vedlejšího úkolu a dějového plánu. Snad na tom mají podíl scéna a loutky výtvarnice Růženy Magniové, která se v některých obrazech i ve ztvárnění vedlejších loutkových postav neubránila naturalismu. Jestliže tato tendence není na první pohled zřejmá v obrazech, které jsou těžištěm vedlejšího uměleckonaučného plánu, vynikne naopak v některých scénách hlavního děje. Například

silně naturalistická je scéna se strašákem, která charakterizuje cizotu zahrady (v protikladu k bezpečí dvora), stejně tak jako scéna s poletující vránou ohrožující kuřátko. Je zřejmé, že k zesílení naturalismu vedla snaha odlišit prostor zahrady od prostoru dvora, jehož popisně realistický obraz působí už sám o sobě naturalisticky. Podstatně k tomu přispěla zejména kresba struktury kašírovaných předmětů.

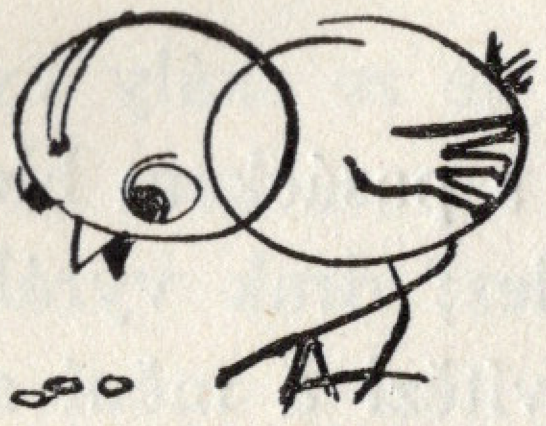
Přitom je nápadné, jak filmová realizace někdy až úporně usilovala o prosazování hlavního plánu a bránila se nebezpečí naturalismu. Poměrně dlouhá expozice rozehrává žánrový obrázek dvora vesnické chalupy a v něm objevuje malému divákovi i líhnutí kuřat; přitom se snaží čelit popisnosti žánru tím, že v rozmanitých situacích podává všestrannou charakteristiku sobeckého kuřete, které se doslova vzpírá a bouří proti vnucenému životu v hejnu. V expozici se tedy oba plány prolínají, tvoří ústrojnou jednotu.

Dramaticky rozvíjený, vystupňovaný a vyhrocený boj sobeckého charakteru proti kolektivu vyžadoval, aby hrdina prošel zkouškou, která by jím otřásla a dala mu přesvědčivě poznat záštitnou sílu kolektivu. Odtud si vysvětlíme nadsázku v zobrazení nepřátelské „pustiny“ zahrady, která je zejména v závěru poněkud zmírňována humorem.

Lze říci, že umění Hermíny Týrlové se v tomto snímku spíše brání důsledkům ne zcela ústrojného spojení obou plánů, úporně usiluje o stylovou jednotu, narušovanou především výtvarným pojetím, bojuje o ni i s pomocí Hrubínova veršovaného komentáře, přednášeného Antonií Hegerlíkovou. Mějme však v této souvislosti na paměti i to, že se tady Týrlová vlastně brání i soudobému sche-



matismu, který dvojnásob ohrožoval umění pro děti, kde mu vycházela vstříc falešně vykládaná specifičnost a pedagogický utilitarismus.



Stejně výrazně, ne-li výrazněji, se projevil zápas Hermíny Týrlové o zachování toho, co až potud vyzrávalo v uměleckou osobitost, ve filmu *Pohádka o drakovi* (z let 1952—1953), pro který si napsala scénář na námět pohádky Jiřího Marka z knihy „Veselé pohádky vzhůru nohama". Ve své předloze Marek paroduje draka jako výmysl kouzelné pohádky lidového původu, představuje jej jako anachronismus v protikladu k dnešku, ale zároveň — ve smyslu prvotní lidové představy — jako ztělesnění hrubé, ničivé, nespoutané síly, kterou je třeba usměrnit a využít jí. Markova moderní pohádka, která takto na kouzelnou pohádku navazuje, se může jevit i jako výraz někdejších autorových pochybností o smyslu a významu kouzelné pohádky pro dnešek.

Proč zvolila Hermína Týrlová tuto předlohu, jejíž fabuli poněkud upravuje? Sama o tom říká, že pohádka přetváří „vtipným způsobem zlý charakter draků na dobrý a využívá nespoutané síly k dobrým účelům". A pokračuje: „Zachtělo se nám tentokrát filmové grotesky a pokusili jsme se o ni." Předloha tedy umožňovala vyzkoušet nový žánr loutkového filmu.

Výtvarníci Růžena a Rostislav Magniovi nápadně diferencovali výtvarné pojetí a pojednání loutek, které představují lidské postavy, a pojetí a pojednání loutky draka a předmětů v krajině. Iluzi groteskní a pitoreskní krajiny loutkové pohádky měly dát dřevěné hračky rozestavěné a pohybující se v prostoru. Snad to chtěla být krajina, kterou by si dovedlo ze zhotovených předmětů postavit jako prostor děje dítě samo. Do ní zapadá i loutka draka — dřevěná hračka jakoby vyňatá z výlohy hračkářské prodejny. A v tomto „dřevěném" prostoru hrají poprvé i tradiční loutky, které svým mírně karikovaným podáním charakterizují typy dětí a dospělých, jež mají ve hře představovat.

Grotesknost je zdůrazněna především způsobem oživení dřevěných hraček, tj. předmětů v krajině, a zejména draka. Pohyb, vedený za spolupráce Týrlové Janem Dudeškem, působí — v souladu s povahou materiálu a s konstrukcí hraček — dojmem těžkopádnosti, robustnosti. Jemu se zčásti přizpůsobuje — zejména v souhře s drakem — také záměrná stylizace pohybu loutek-lidských postav.

Zdálo by se, že rozvoj našeho loutkového filmu — a to hned na třech uměleckých pracovištích osobitě vedených — ohrozí dosavadní monopol grotesky v kresleném filmu. Do té doby se však na loutkovou grotesku zaměřil jen

Karel Zeman ve svém Prokoukovi, kdežto Jiřímu Trnkovi, který v kresleném filmu experimentoval jen se satirou, byla groteska cizí. Pohádková groteska o drakovi se tak ocitla v nevelké domácí umělecké soutěži.

Děj filmu je rozvržen do pěti sekvencí; při hloubení tunelu je ze skály vyproštěn drak a jedině pasáčkovi se ho podaří ovládnout; drak s pasáčkem hledají uplatnění v cirkusu; drak za doprovodu pasáčka kácí les; drak vyrábí v cihelně cihly a cihelnu poboří; v závodě s vlakem drak zvítězí a mění se v moderní lokomotivu. První sekvence je v podstatě expozicí, druhá až čtvrtá rozehrávají motiv ničivé síly, pátá zobrazuje její ovládnutí. Těžiště grotesky je v obrazech několikerého marného úsilí o zvládnutí a využití živelné síly drakovy.

Hermína Týrlová ovšem nemohla realizovat pouhé dějové schéma, které se jí jevilo svou robustní groteskností jako příliš jednoznačné, a tím pro její umělecký experiment i riskantní. Alespoň zčásti mohla sice těžit ze zkušeností se satirickou komedií ve Vzpouře hraček, avšak její první loutková groteska byla svou bizarností a exkluzívností přece jen značně odlehlá. Jistou oporou byla myšlenka konečného spoutání a využití síly, která grotesce určovala vnitřní logiku a vymezovala i hranice její výstřednosti. Umělecká invence, která z ní vyvěrala, byla však jen věcí intelektu, zatímco se k slovu hlásil i ušlechtilý cit, který např. inspiroval klíčovou scénu s panenkou Ku-ku ve Vzpouře hraček. Především proto — jak se domnívám — se dostalo ve filmu pozornosti dvojici pasáčka ovcí a děvčátka, která sehrála svou hlavní úlohu v první sekvenci a přitom umožňovala motivovat pasáčkův konflikt s drakem a jeho cestu s ním do světa.

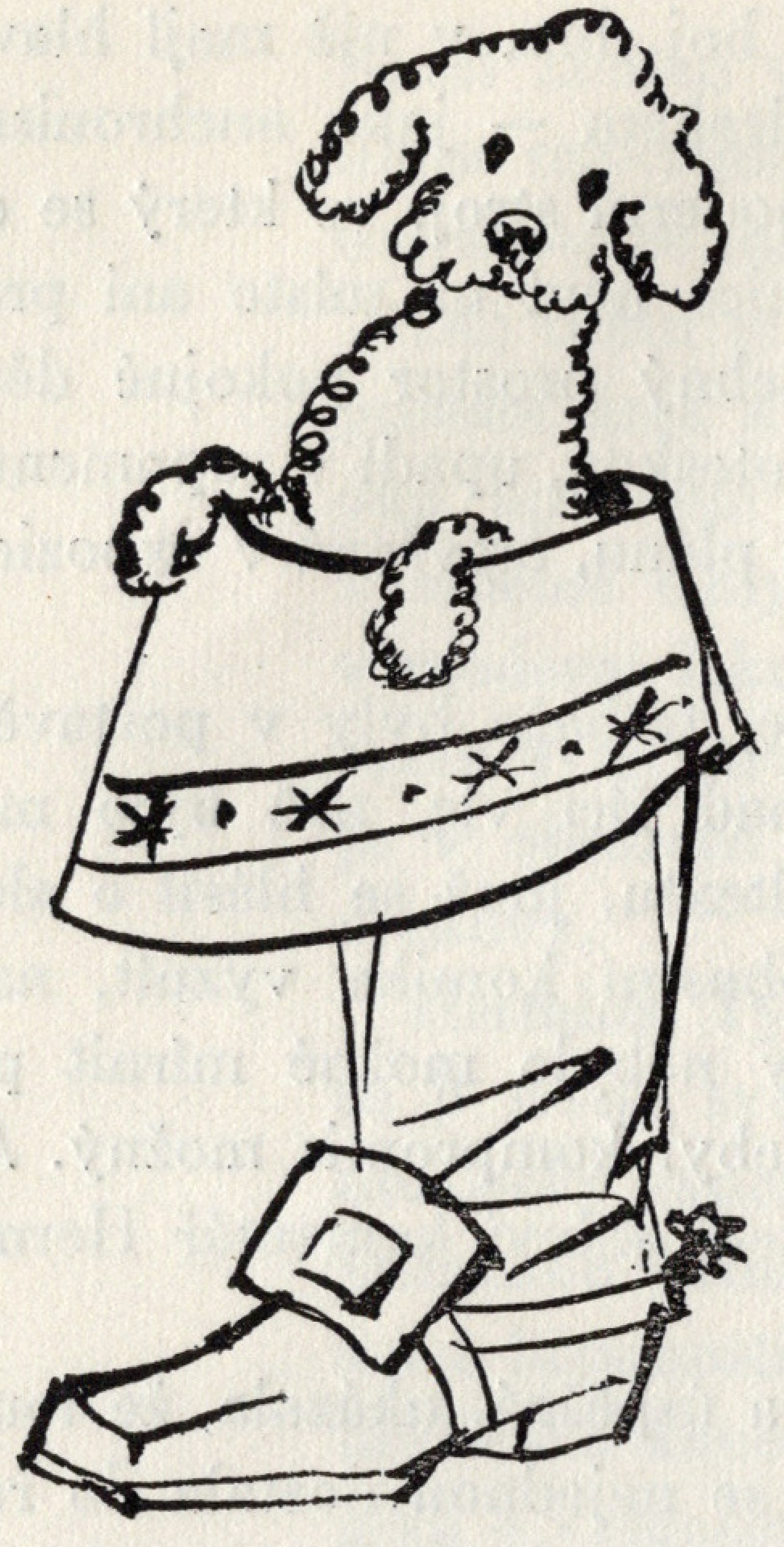
Že nejde o pouhou epizodu, ale o součást plánu, podle kterého měla být grotesknost tlumena lyrickým motivem, o tom svědčí pojetí obou dětských postaviček a jejich úloha ve filmu a pojetí a úloha loutkové postavy malíře, která je svým výtvarným podáním dětským postavám nejblíž. Je to postava staromilská, když v sousedství práce při hloubení tunelu malířsky zachycuje pastýřskou idylu s pozadím hradní zříceniny, a je to postava hluboce lidská, když se v závěru významně podílí na vytvoření atmosféry pokojné dětské hry. Ani úsměvná grotesknost, s jakou je staromilství postavy traktováno, aby se jevilo jako anachronismus, není s to setřít jistou lyričnost v jejím zobrazení, která udává tón pokojnému prostoru života, v němž má dojít k zápasu s drakem. Už to je řečeno s nadsázkou, neboť v idylickém prostoru se nemůže odehrát boj

s drakem, ale spíše klukovská hra na tento boj, hra, v níž mají hlavní úlohu pasáček a ježek. Paralela mezi malířem a drakem — jako anchronismy — je pak dohrána tehdy, když malíř maluje už moderní stroj, ve který se drak proměnil. Za takového přitakání moderní technice není už místo ani pro pastýřskou idylu. Ale jen o ni přece nešlo. Malebný prostor pokojné dětské hry, který kontrastoval s robustní, až burleskní groteskou, upadl v zapomenutí a zbyl jen obdiv k moderní technice. Hra v druhém plánu, otevřená v expozici, zůstala nedohrána.

Něco se tu potýkalo v obou plánech děje, třebaže byly v postavě pasáčka vnějškově skloubeny. Druhý plán chtěl snad říci víc, než bylo možné říci v grotesce. Jeho poetickému, lyrickému podtextu, jímž se hlásil o slovo umělecký naturel Hermíny Týrlové, nedala robustní komika vyznít, naopak jej potlačovala. Avšak ani burlesknost grotesky nebylo možné mírnit poetickým laděním. Mezi oběma koncepcemi a styly nebyl kompromis možný. A nemohl k němu přispět ani František Filipovský, který mluví komentář Hermíny Týrlové, ani hudba Zdeňka Lišky.

Groteska, i když na první pohled zdařilá a úspěšná, ukázala, že touto cestou Hermína Týrlová nepůjde. Neboť na ní by se nejednou dostala do rozporu se svým uměním poetické, lyrické drobnokresby, která vyvěrá z něhyplné lásky k dítěti a jejím prostřednictvím i lásky k životu.





To, že je *Zlatovláska,* dokončená v roce 1956, z jiného rodu než film předcházející, je zřejmé už z námětu. Jestliže se však realizace Pohádky o drakovi potýká s problémy, zde naráží na obtíže a překážky, které Hermína Týrlová zvládá a překonává jen s pomocí kolektivu. Ale o tom bude ještě řeč, neboť té si zaslouží umělčino vyznání, které zdaleka není běžným svědectvím o strastech tvůrčího zápasu. Mám na mysli stať Hermíny Týrlové Jak vznikla „Zlatovláska" (Film a doba I, 1955, 329—330), kterou na tomto místě zatím připomínám jen v souvislosti s volbou námětu a předlohy. „Loutkový film ‚Zlatovláska' vznikl z mého nadšení nad Kainarovými líbeznými verši", píše Hermína Týrlová. Dále vysvětluje, že z Erbenovy předlohy nemohla vytvořit filmový přepis pro tísnivý dojem, který v ní v dětství vyvolaly krásné, ale smutné Erbenovy balady, a připomíná krutost motivu lidových „bájí", z kterých Erben čerpal. „Přála jsem si," dodává, „vytvořit pro malé diváky film radostný a svěží a taková se mi zdála předloha Kainarova." Na Hermínu Týrlovou tedy nezapůsobila jen podmanivá lyričnost Kainarova veršovaného podání dramatického textu, ale Kainarův způsob pojetí a zpracování látky, jehož ekvivalentním výrazem byl právě verš. Týrlová se tedy setkává s předlohou jí na první pohled blízkou obsahem i formou. K její realizaci dochází na podkladě Kainarova scénáře, který je filmově dramatickým přepisem loutkové hry a zachovává veršovaný dialog.

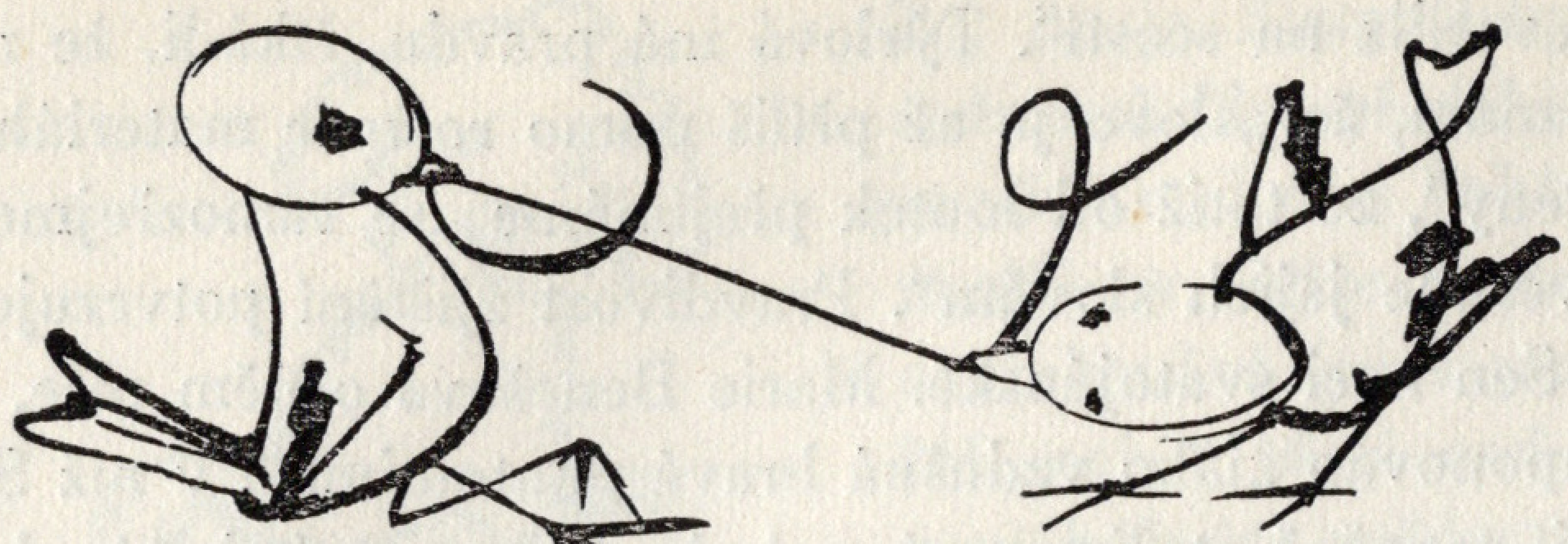
Vztah k předloze a dychtivost po její realizaci nesporně ovlivňovaly období příprav. Projevilo se to i ve výtvarném návrhu loutek a scény, jehož autorem je Luděk Kadleček. Loutkám se dostalo už ve fyziognomii onoho výrazu, který ve spojení s pohybem hlavičky, celé loutky i jejím gestem umožnil bohaté prokreslení postav v nejrozmanitějších situacích. Rovněž kostým dával zejména některým loutkám nemalé výrazové možnosti. Scéna hradního interiéru, rozmanitě členěná ve všech prostorových dimenzích, inspirovala k náročným pohybovým kompozicím, které byly s to podílet se s ostatními složkami na vystižení složitých charakterů i jejich vztahů.

Bylo však krutou ironií, že právě podmanivý Kainarův verš v dialogu způsobil Hermíně Týrlové největší nesnáze, že ji — podle vlastních slov — veršovaná

pohádka dokonce „svedla na scestí“. Týrlová má pravdu, říká-li, že na základě chyb dospěla k poznání, že „slovo je až příliš mimo rozměr materiálu, z něhož jsou loutky vytvořeny“, že totiž od loutek přejímáme „se samozřejmostí pohyb i zvuk, ale méně věříme jejich slovům“. Pravdivost zjištění potvrzuje nad jiné výmluvně Trnkův Sen noci svatojánské. Marie Benešová o něm píše, že v Trnkově pojetí je komponován „jako vzdušná hravá pantomima“, v níž Shakespearův verš „nahrazují tanečně stylizovaný pohyb, výtvarně bohatý obraz a výrazná hudba“ (Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské, Praha 1961, str. 29). Nezbývalo než podobnou cestou se vyrovnat s Kainarovou poezií. Ve chvíli, kdy sama dospěla k tomuto poznání, kdy však zároveň zklamání z nezdaru oslabilo její vztah k látce a vzalo jí především iluze o možnosti vytvoření ekvivalentní pohádkové atmosféry s pomocí Kainarových veršů, dává Hermína Týrlová slovo svému tvůrčímu kolektivu, v prvé řadě spolurežisérovi Janu Dudeškovi. Připomínám si dnes své prostřednictví mezi Josefem Kainarem a Hermínou Týrlovou a především svou tehdejší neschopnost nalézt základní příčiny počátečního nezdaru realizace, které osvětlila gottwaldovská umělecká rada, ale i příčiny další, které netkví v mezích možností loutkového filmu, ale v povaze rozsáhlejšího filmového útvaru, posuzovaného z hlediska tvůrčí individuality Hermíny Týrlové. Podle jejího soudu postrádá snad Zlatovláska — jako dílo kolektivu — něco z její „vyjadřovací prostoty“. Především proto, soudí Týrlová, „že sám námět kladl jiné požadavky na způsob vyjádření složitého psychologického děje a na stránku výtvarnou“.



Josef Menzel v roce dokončení Zlatovlásky napsal, že umělecká osobitost Hermíny Týrlové je v jejím hlubokém, jemném ženském citu, kterým je zvlášť blízká nejmenším divákům. V této souvislosti psal také o půvabu humoru a o něze jejích filmů, které dětem přibližují „i veliké a všelidské ideje“, a o její „filmové lyrice“ a „drobnokresbě“. Umění drobnokresby se uplatňuje nejen ve vynalézavém dílčím obrazu, scéně, ale obzvlášť v malém útvaru, v jehož prosté kompozici vynikne. Pravdu má však i Hermína Týrlová, mluví-li o své vyjadřovací prostotě, přesněji o umělecky působivé prostotě, která se do té doby projevila právě v malém útvaru. Jde nejen o působivou prostotu vyjadřovacích prostředků, ale i o prostotu přehledné, čisté kompozice. A té se ve Zlatovlásce postavila do cesty slo-



žitost rozsáhlého útvaru, v jehož kompozici se zcela jinak projevuje hierarchizace částí a jejich podíl na vytváření celistvého díla.

Zlatovláska je vskutku v tvorbě Hermíny Týrlové „dílem zcela nezvyklým", jak píše Antonín Navrátil v roce 1956 v Československém loutkáři (Pohádkářka Hermína Týrlová, VI, 3, str. 60). Proto ji právem pokládám víc za dílo jejího kolektivu než za dílo jen její. Přitom se vyznačuje také mnohými rysy umělecké osobitosti, které Týrlová svému tvůrčímu kolektivu vtiskla.

A právě zde je třeba říci slovo o vztahu umělkyně k tvůrčímu kolektivu, o její skromnosti a zároveň i pevné důvěře v pracovníky nejbližší, s kterou na ně vložila náročný úkol: vytvořit dílo, které jí — navzdory obdivu k předloze i nadšení z její poezie — přineslo tolik strastí.

Proto vzniklo v konečné verzi Zlatovlásky dílo dobré, poznamenané i vzájemnými lidskými vztahy, dílo, kterému se dostalo jedné ze čtyř hlavních cen na Mezinárodním festivalu dětských filmů ve Varšavě v roce 1957 a které mělo neobyčejně živý ohlas mezi dětskými diváky u nás i v cizině.

Od filmu k filmu se stále přesvědčujeme, že Hermína Týrlová hledá možnosti k plnějšímu uplatnění umělecké osobitosti, že v nejlepších pracích směřuje k vlastní umělecké koncepci. Při všech obtížích, svízelích a zápasech na odbočkách vývojové cesty nelze tedy mluvit o improvizaci, ale o cílevědomosti, někdy až úporné, vyžadující mnoho trpělivosti, kázně, energie.

Bezprostředně po dokončení Zlatovlásky přichází do našich kin další snímek — *Věneček písní,* realizovaný na vlastní námět a scénář v režijní spolupráci s Janem Dudeškem. Hermína Týrlová našla oporu především v dosavadní své práci: navázala na hadříkové loutky z Nepovedeného panáčka, loutky z klůcků, jakých používají děti, loutky bez detailů, jen s výraznější fyziognomií s očima z barevných skleněných kuliček, v pohybu omezené tvárností trupu a okončetin. Znovu se v nich setkáváme jakoby s naivním dětským výtvorem oblečeným do kostýmu, který spíše střihem a látkou než vzorem vzdáleně připomíná dětský lidový kroj pro všední den. A stejně prostá, až dětsky naivní je ve výtvarném podání česká krajina, prostředí dětských her, k nimž poskytly



libreto texty devíti písní. Ve svém celku tvoří pásmo volnou kompozici obrázků, v nichž si děti hrají na nejvážnější věci života.

Na citlivou animaci, dbající pohybových možností loutek, navazuje v sólových i komparsových scénách vynalézavější kamera Míly Bráníkové, poučená zkušenostmi ze Zlatovlásky. Se smyslem pro rozmanitost rytmu i tempa dotváří iluzi pohybu a podílí se na spojování částí pásma. v organický celek. Rovněž střih je náročnější. Nejde tu jen o iniciativu Trnkova umění, tak nápadného už ve Špalíčku, ale o způsob jejího využití.

Také ve Věnečku písní se setkáváme s dvojím plánem. První je určen pásmem obrazů komponovaných na texty písní; hlavní úlohu má v něm kompars loutek střídaný výstupy sólovými a duety. Druhý plán se soustředil k postavě děvčátka s panenkou, aby akcentoval náročný myšlenkový podtext pásma, které divákovi objevuje rozmarnou dětskou hru, v níž se obráží lidový život, ale také jeho ohrožení ničením, válkou. A děvčátko, které ochránilo svou panenku před nájezdníkem, je reminiscencí na křehkou loutku nemluvněte ve Vzpouře hraček a v závěrečné scéně reminiscencí na majestát dítěte v Ukolébavce.

Už po několikáté se tedy vrací myšlenka ohroženého dětství i jeho obrany v novém podání i v nové variantě téhož motivu. Ale ještě něčím jiným je Věneček písní pozoruhodný. Je totiž spjat s obecnějším rysem naší vyvíjející se tvorby pro děti z poloviny padesátých let, která i s pomocí navázání na folklór překonávala nezdravé tendence předcházejících let. V hluboké lidskosti folklórní tvorby, dané její lidovostí, hledala cestu ke zlidštění obrazů života, k zesílení jejich citové působivosti, a tím i cestu ke sblížení s dětmi.



Míček - Flíček vznikal v umělecké dílně Hermíny Týrlové v letech 1955—1956. Námět loutkové hry Jana Malíka zpracovává ve filmové povídce Hermína Týrlová, ve scénáři Milan Pavlík a režii vede Hermína Týrlová zase s Janem Dudeškem. „Malíkova pohádka je moderní . . ., obsahem nemá nic ze starých složitých pohádek", říká v rozhlasovém projevu v roce 1957 Hermína Týrlová. Staví tak Míčka - Flíčka proti „složitosti" Zlatovlásky.

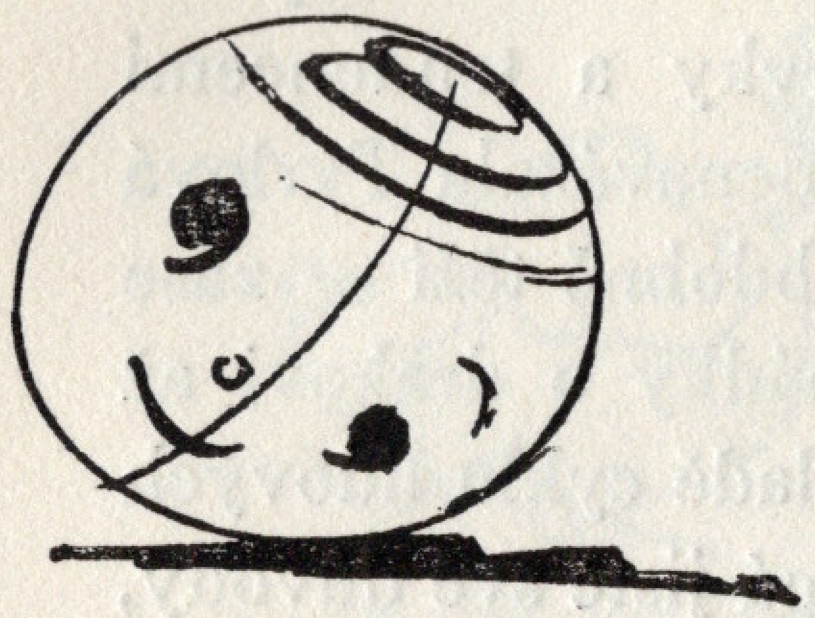
Protiklad „složité" Zlatovlásky. a jednodušší moderní pohádky Malíkovy, jak jej vidí Týrlová, vyžaduje vysvětlení. Zlatovláska v Erbenově podání není tak složitá ani v ději, ani v „psychologii" postav. Skutečná složitost by totiž byla v rozporu se základními rysy folklórní pohádky, které Erbenovo podání respektuje. O složitosti lze však mluvit v Kainarově zpracování Erbenovy předlohy, a to už v souvislosti s transpozicí epického tvaru do tvaru původně loutkově dramatického a pak filmově dramatického, zejména však v souvislosti s uměleckou stylizací, která je z Kainarova díla patrná a pro kterou básník nalézá ekvivalentní vyjádření ve svém verši. Stručně řečeno, Josef Kainar si řeší prostřednictvím folklórní látky a jejího klasického podání své náročné umělecké úkoly, a proto je náročnější myšlenkový obsah vyjádřen i umělecky náročnější formou, jejíž verš je nadto silněji subjektivizován, než jak tomu bývá např. u lyrické prózy.

Malíkova předloha je tedy nesrovnatelně jednodušší proti Kainarově, nikoli Erbenově Zlatovlásce. Především je to předloha loutkově dramatická, založená na myšlence na první pohled jasné: jde o záchranu Míčka - Flíčka před všemi nástrahami, které ho mimo záštitný prostor domova ohrožují. Přitom fabule i rozvíjený děj navazují na naši starou folklórní pohádku o Budulínkovi a na motivy pohádek cizích, např. Andersenových. Malík zpracovává tradiční látku i motivy „moderně", a to se zřením k situaci našeho loutkového divadla, které si v té době mnoho slibovalo od oživení věcí na scéně a touto cestou se snažilo překonávat zastaralou a omezující loutkářskou tradici.

Už tím zaujal Míček - Flíček Hermínu Týrlovou, neboť jeho modernost viděla právě v tom, že v něm jde „o míč a papírového draka" a že tyto věci-



postavy vyžadovaly „stylizaci jak výtvarnou, tak pohybovou". Ale zaujal ji nesporně i myšlenkou, kterou vyjadřuje.



Říká-li Týrlová, že „každý film, nemá-li ustrnout na starých zkušenostech výrazových prostředků v jejich stálém vylepšování, musí hledat cesty . . . vždy nové a nezkoušené", vidí možnost své umělecké invence v oživení pro ni nových věcí-loutek. S uspokojením zjišťuje, že Luděk Kadleček řešil výtvarně Míčka - Flíčka „zcela jinak než složitou Zlatovlásku". Aby docílil stylové jednoty výtvarného umění různorodých „herců" i prostředí děje, snažil se Kadleček např. sblížit loutky-věci s loutkami lidských postav nebo prostor dědečkova i babiččina putování za Míčkem s interiérem chaloupky. A právě stylizací věcí-předmětů v krajině i krajiny samé do úsměvné grotesknosti se bránil naturalismu.

Tak přispěl k vytvoření předpokladů pro vlastní realizaci pohádkové komedie s groteskním zabarvením, v které byly objeveny nové možnosti animace a v které se proto rýsují i prvky nového pohybového stylu. Ten vychází z předmětnosti i funkce hraček — Míčka i draka — a citlivě se obráží i v pantomimě dvojice lidských postav. Loutkové postavy dědečka i babičky totiž neztrácejí v sousedství loutek-předmětů ty základní rysy lidského charakteru, které vytvářejí radostnou atmosféru Míčkova domova a projevují se také na cestě staroušků za Míčkem a v jejich zápase o jeho vysvobození.

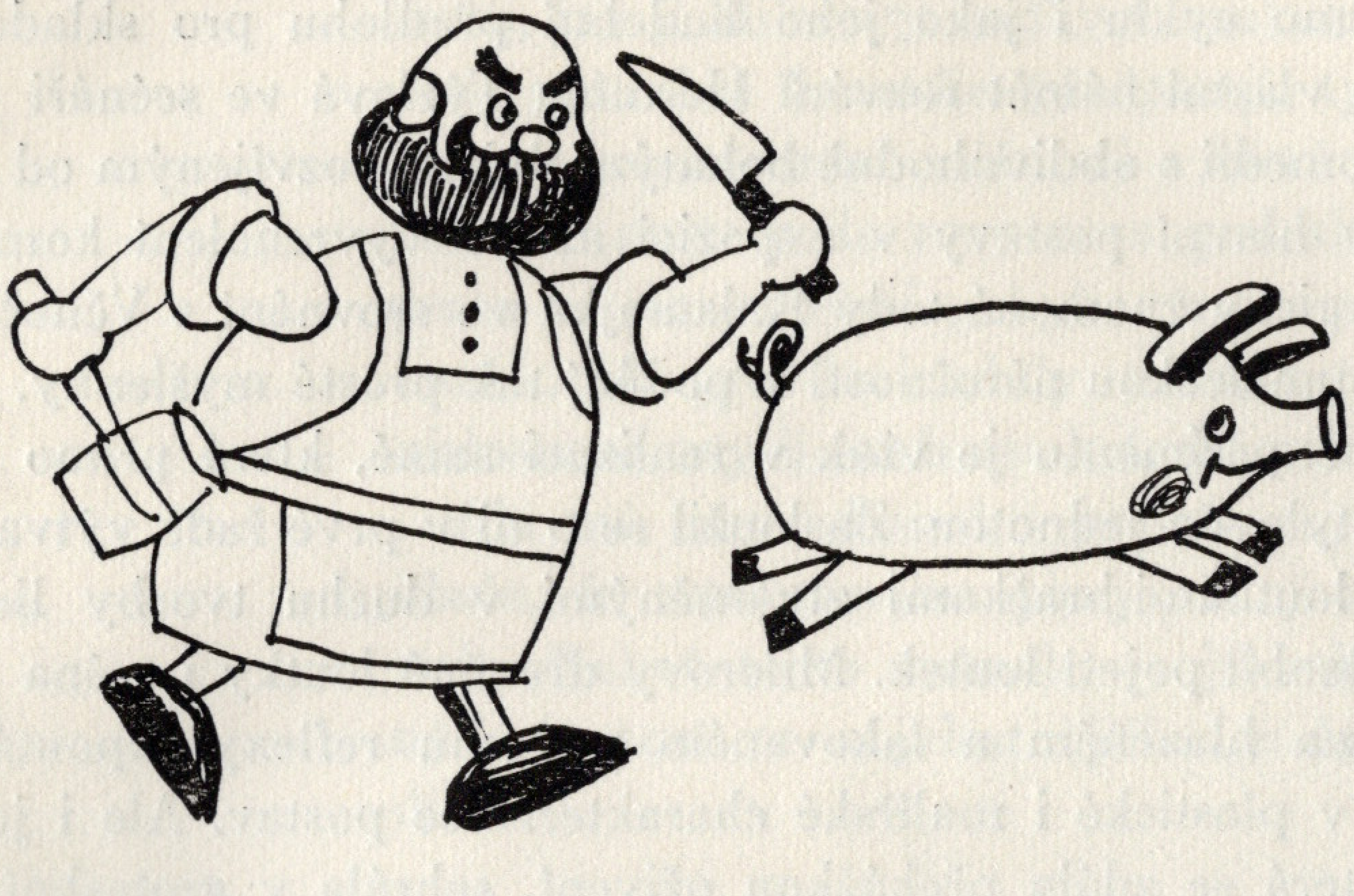
Významný podíl má v tomto filmu bez komentáře hudba Zdeňka Lišky. Orientuje se zejména na motivy postav, anticipuje jejich dramatickou akci, kontrastně vystihuje atmosféru domova a „cizotu" neznámých prostorů, plně využívá i nástrojů, s kterými se starouškové vypraví za Míčkem. Přitom je i důležitou složkou kompozice, jejího vnitřního rytmu, který významově hierarchizuje scény i sekvence a ve smyslu základní myšlenky je zároveň sjednocuje.

Práce na Míčkovi - Flíčkovi nebyla z hlediska tvůrčího vývoje promarněna z několika důvodů. Ve svém výsledku dospěla k větší ucelenosti a stylové jednotě než např. v Pohádce o drakovi. Objevila nové možnosti realizace žánru moderní pohádky svého druhu zejména v pohybové stylizaci loutek a hraček. Pokročila vpřed na cestě za ústrojnější, čistší filmovostí loutkového žánru. A především přiblížila Hermínu Týrlovou k objevení nového, nekonvenčního typu „herce" v úloze hlavní postavy.

Proto zase nebyla jen epizodou, odbočkou ani odklonem od progresívní vývojové linie, ale novým uměleckým experimentem.

Při pokusu o výklad filmu *Kalamajka* z roku 1956 je na čase všimnout si jisté logiky v této vývojové fázi procesu tvorby Hermíny Týrlové. Je totiž nápadné, že Týrlová nenavazuje na předcházející dílo tam, kde bychom takové navázání přímo očekávali. Týká se to těch filmů, které ve srovnání s předcházejícími se nápadně vyznačují novými uměleckými prvky a tendencemi v obsahu i ve formě. Tak např. na Nepovedeného panáčka nenavázala Týrlová v následujících Devíti kuřátkách, ale až ve Věnečku písní. Obdobně těží — zase svým způsobem — ze zkušeností při realizaci moderní Pohádky o drakovi až v Míčku - Flíčkovi. A stejně tak realizuje Kalamajku na podkladě cyklu lidových písní nikoli po Věnečku písní, ale až po Míčku - Flíčkovi. To má jistě své důvody, které tkví zejména v podmínkách a v povaze tvůrčí práce na tomto úseku. Jde o filmové tvůrčí kolektivy, které se nepodílejí souběžně a rovnoměrně na přípravě a realizaci filmu, jejichž členové však musí být neustále zaměstnáni. Výrobní harmonogramy předpokládají za takových podmínek práci nejméně na dvou, ne-li třech filmech, tj. v době natáčení filmu je už třeba připravovat k realizaci film další, popř. pracovat na literárních podkladech třetího filmu. Tento přesah práce pociťuje zejména umělecký vedoucí tvůrčího kolektivu. První podmínkou navazování na úspěšnou realizaci je vhodný námět, který nelze tak snadno získat, tím méně vytvořit. Zkušenosti z úspěšné realizace vyžadují všestranné a cílevědomé zpracování, za kterého se rozvíjí osobitá umě-





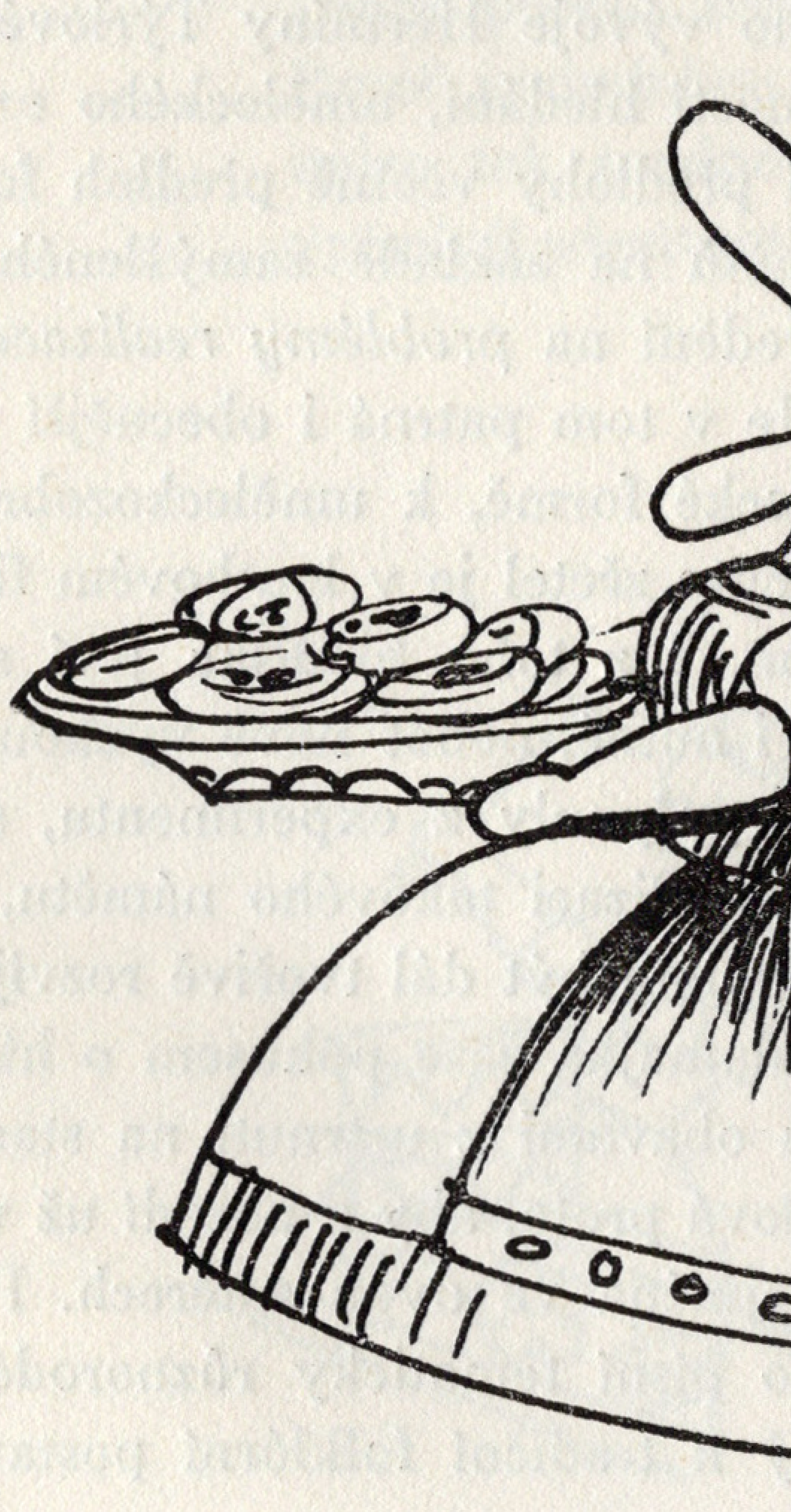
lecká koncepce. Odtud tedy pochopíme časový odstup, který navazování vyžaduje. A pochopíme jej například i v souvislosti s celkovým rozvojem našeho i světového loutkového filmu, který bezděčně určuje podmínky umělecké soutěže; pochopíme jej i v souvislosti s povahou umělecké osobitosti vedoucích tvůrčích kolektivů, neboť to všechno spolu s řadou dalších faktorů modifikuje podmínky a možnosti rozvoje tvůrčí práce.

Zároveň pozorujeme, že ta fáze tvůrčího vývoje Hermíny Týrlové, o které je řeč, vyznačuje jistou šíří i mnohostranností hledání, uměleckého experimentování. Jednoznačná orientace na literární předlohy včetně předloh folklórního původu umožňovala volbu hotových námětů na základě zamýšleného experimentu, a tím do značné míry také soustředění na *problémy realizace, kterým se tak dramaturgie vlastně přizpůsobuje.* Je v tom patrná i obecnější vývojová tendence našeho umění, tj. zřetel k umělecké formě, k uměleckozobrazovacím prostředkům a postupům, ke kompozici. Tento zřetel je v loutkovém filmu úzce spjat s jeho filmově technickým základem. I z toho hlediska jeví se časové intervaly v navazování nejen správné, ale i nutné, neboť nově vyzkoušené prostředky a postupy, které třeba bezděčně vyplynuly z experimentu, stávají se prostředky a postup funkčními teprve při realizaci takového námětu, kde jich může být cílevědomě využito anebo kde mohou být dál tvořivě rozvíjeny.

Podle svědectví Hermíny Týrlové je Kalamajka zase pokusem o hledání nových, „neokoukaných" cest, motivovaným obavami z ustrnutí na starých zkušenostech. Na Věneček písní navazuje Týrlová proto, aby z pozadí už vyzkoušeného útvaru experimentovala dál, a to zejména ve dvou směrech. Především opouští a překonává už konvenční pásmo písní tematicky různorodé a komponuje monotematický cyklus soustředěný k tradiční folklórní postavě líného

Martina. V textech vybraných písní nalézá motivy pro pantomimické vyjádření hlavní postavy v jednotlivých scénách a celý soubor písní komponuje jako libreto k pantomimickému cyklu i jako jeho hudební předlohu pro skladatele Zdeňka Janáka. Tento vlastní námět rozvádí Hermína Týrlová ve scénáři jako miniaturní groteskní komedii s obdivuhodně bohatým dějem, rozvíjeným od všestranné charakteristiky hlavní postavy v expozici až po vyvrcholení komedie v závěru. Už dramaturgicky znamená tedy Kalamajka ve srovnání s Věnečkem písní krok vpřed, a to uměleckou náročností v podání tak prosté myšlenky.

Těžiště uměleckého experimentu je však v realizaci samé, která přímo překvapuje objevností a stylovou jednotou. Zasloužil se o ni v prvé řadě výtvarník Zdeněk Miler svými loutkami-hračkami ztvárněnými v duchu tvorby lidové i scénou, kterou přizpůsobil pojetí loutek. Milerovy dřevěné loutky i scéna hýří barevností, zesílenou na hlazeném a lakovaném povrchu reflexy, upoutávají imitací lidové naivity v plastické i malířské charakteristice postav. Ale i jejich pohybová strnulost, která se zdála překážkou oživení, sehrála v groteskní komedii významnou úlohu dík novátorské animaci Dudeškově. Neboť právě s těmito loutkami bylo možné komedii sehrát bez rizika naturalismu. Jen tito groteskní, ale zároveň pitoreskní herci mohli provádět a zakoušet v burleskních scénách tak výstřední alotria. Proto se v grotesce nic nedotýká člověka; její nadsázka, možná a únosná jen v daném podání, postihuje neobyčejně účinně jen hňupství zplozené z nepředstavitelné lenosti. Odpudivé rysy jsou tu objevovány s lapidárností až neuvěřitelnou, filmové dílo je fixuje do nesmazatelné podoby.



Hermína Týrlová však komentuje snímek kriticky. „Třebaže byl tento pokus lákavý a nápad nevšední,“ říká, „ověřili jsme si, že ne vždycky a ne všechno, co je ve scénáři, lze vyhrát bez oné samozřejmé pohyblivé techniky loutek.“

Měla pravdu, má-li na mysli ty scény, popř. „záběry", kterým chybí nutná míra grotesknosti, jak ji Milerovy loutky v souladu s útvarem groteskní komedie předpisují, ty scény, kterým zůstalo něco vážnosti a které se touto polohou dostaly do rozporu s groteskností, a proto i s omezenými pohybovými možnostmi loutek. Má pravdu i tehdy, má-li v této souvislosti na mysli možnost krácení snímku.

Ale má konec konců i pravdu za předpokladu, že tuto pravdu opisuje, že ji nevyslovuje. Neboť tento snímek — jakkoli úspěšný — není z nejvlastnějšího rodu jejího díla.



A není z tohoto rodu ani film *Pasáček vepřů,* vytvořený v roce 1958 na námět Hanse Christiana Andersena podle scénáře, na kterém s Hermínou Týrlovou spolupracoval Jiří Cirkl a J. Šnejdárková.

Čím mohl tento námět Hermínu Týrlovou zaujmout? Jemně satirickým tónem? Parodickým zabarvením? Křehkostí humoru? Dával možnost k experimentu? Čím tedy? Těžko říci.

Film nevybočil z řady filmů jen dobrých, ale také nepodněcuje k úvahám o vývoji díla. Výtvarník Luděk Kadleček jej ztvárňuje v mírně karikovaném rokoku, s nímž koresponduje pohybová stylizace. I hudba Zdeňka Lišky se mu přizpůsobuje. Ve stylu filigránské hříčky, z jejíž předlohy někdejší svěžest ještě zcela nevyprchala, mluví verše Milana Kundery Karel Höger.

Jestliže tu marně hledáme vážnější problém na úrovni dosavadního umění Hermíny Týrlové, na úrovni jejích experimentů, nezbývá než spokojit se spíše s dohadem než zjištěním, že jde nejspíš o protipól ke Kalamajce, o výraz vnitřního zadostiučinění v důkazu, že lze realizovat křehkou hříčku s jemným humorem jako výmluvný protiklad burlesky. Byla-li taková exkurze prospěšná v zájmu oné vnitřní satisfakce, budiž. Té umělecké zkušenosti, která posud zcela zákonitě střádala k vytvoření nových kvalit, je v ní však nemnoho.

Ostatně kdož ví, nebyla-li to po skutečných zápasech tohoto období i nutná prodleva. Neboť při pokojné, nevzrušující práci mohla uzrávat představa námětu, jehož realizací začíná už nová fáze tvůrčího vývoje.



Tvůrčí zápas o nové hodnoty

Námět filmu *Uzel na kapesníku* (1959), který je uváděn spolu se scénářem jako společné dílo Hermíny Týrlové, Josefa Pinkavy a Miloše Komárka, nemohl vzniknout jinak, než že uzrával souběžně s genezí „herce“ zcela nového předmětného charakteru, nových možností, ale i nových technických a uměleckých problémů.

První pohled na kapesník, utěrku, šátek s uzlem, na pestrobarevné kusy prádla rozmanitých vzorů, které pouhý uzel modeluje do tvaru, jemuž fantazie dává podobu postavy, nám bezděčně vybavuje vznik loutek v Nepovedeném panáčkovi. Vzpomínám na scénu, v které děti ztvárňují hadrový klůcek do podoby tělíčka loutky. A kdož ví, zda právě ten proces ztvárňování loutky s pomocí uzlů neznamenal počátek invence, která v kterési chvíli dospěla k objevení bizarní podoby hlavy v uzlu samém.

V každém případě byl v šátku — kusu plátna s uzlem — objeven „herec“ nad jiné neobyčejný. Svým ztvárněním provokoval fantazii už za klidu. Avšak teprve animace Hermíny Týrlové z něho vytvořila postavu. A v kapesníku s uzlem dokonce postavu s osobitými rysy, kterými se liší od všech ostatních postav téhož předmětného rodu.

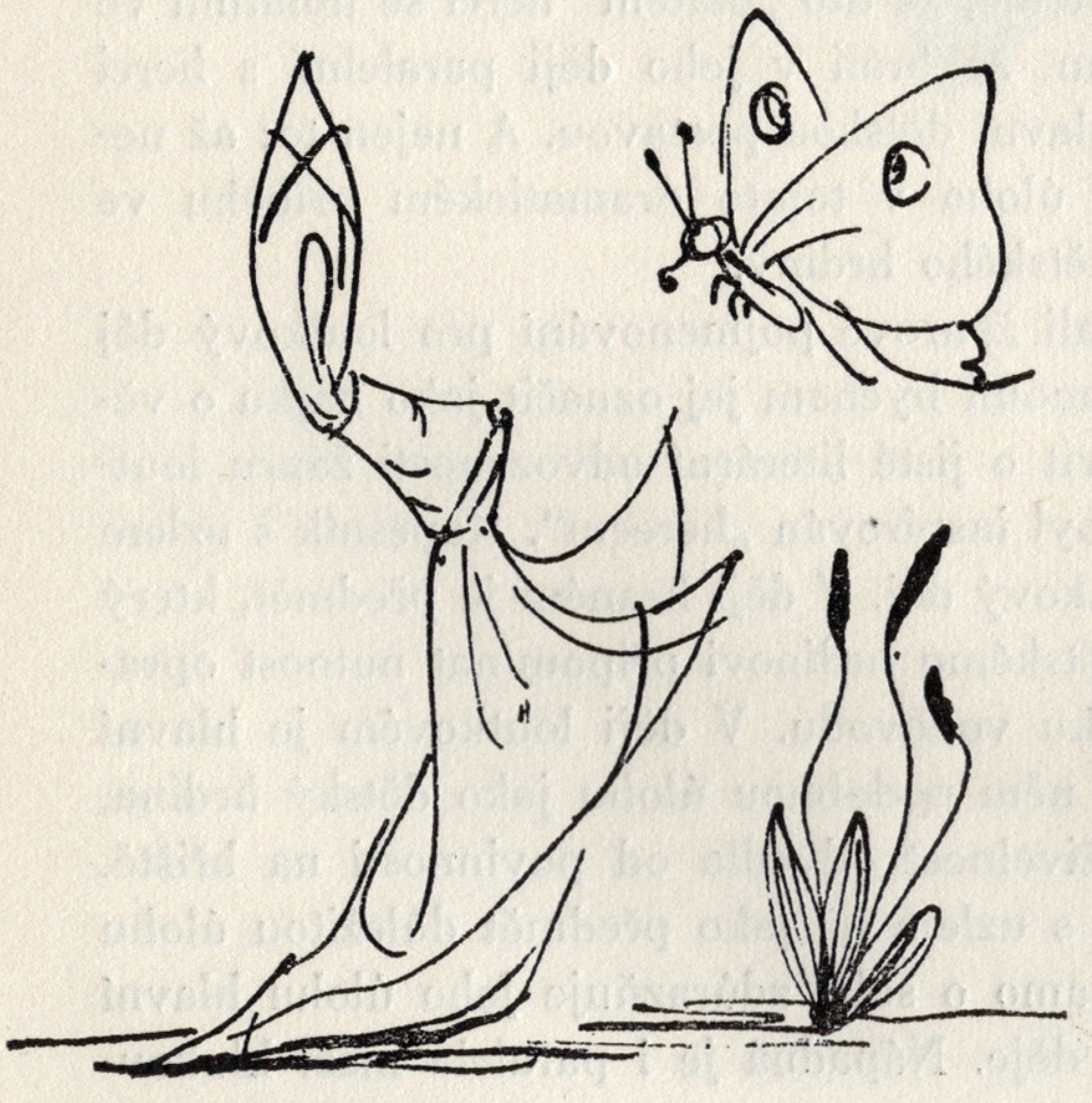


Zdá se až neuvěřitelné, že tito „plátění“ herci se uplatnili ve filmu kombinovaném, že hráli v jeho ději paralelně s herci živými, zejména s hlavní dětskou postavou. A nejen to: až neuvěřitelná je jejich úloha v tomto dramatickém příběhu ve srovnání s úlohou dětského hrdiny.

Kdybychom hledali žánrové pojmenování pro loutkový děj Uzlu na kapesníku, mohli bychom jej označit jako bajku o věcech. Lze tedy mluvit o jisté literární odvozenosti žánru loutkového děje, který byl inspirován „hercem“. Kapesník s uzlem spojuje hraný a loutkový děj. V ději hraném je předmět, který motivuje děj: má dětskému hrdinovi připomínat nutnost opravy vadného kohoutku vodovodu. V ději loutkovém je hlavní postavou: sehraje v něm podobnou úlohu jako dětský hrdina, kterého klukovská živelnost odvedla od povinnosti na hřiště. To, že má kapesník s uzlem už jako předmět důležitou úlohu v ději hraném, už samo o sobě zdůrazňuje jeho úlohu hlavní postavy loutkového děje. Nápadná je i paralela mezi klukov-

ským houfem na hřišti, který přilákal dětského hrdinu ke hře, a mezi komparsem loutek — oživených šátků a šatů z prádelní šňůry, který nakonec strhl do dovádivého tanečního reje i kapesník s uzlem. Důležité však je, že aktivní úlohu v dramatickém vyvrcholení hraného děje, kdy voda už téměř přetéká z výlevky, nemá klukovský houf, ale kompars loutek: utěrky a šátky způsobí poplach, probudí hrou a tancem znaveného, spícího hrdinu — kapesník s uzlem — a ženou ho za dětským hrdinou, aby mu — když už je nejvyšší čas — připomněl jeho povinnost.

Loutková paralela hraného děje vystupuje tedy nápadně do popředí, je vlastním nositelem uměleckého objevitelství, a to z několika důvodů. Především je loutkový děj daleko působivější než děj hraný. Jeho působivost tkví nejen v pouhém „kouzlu" oživení věcí, ale v novosti, objevnosti neobvyklých „herců". Náznakovitost tvarů „loutek", připomínajících postavy v pestrých pláštích, lidi s podivnou fyziognomií, provokuje dětskou fantazii a dává jí bohatou možnost dotvářet představu kouzelných i tajemných bytostí, v které se kusy prádla „jako by" proměnily. Pro tuto zvláštní, až mysteriózní atmosféru má loutkový děj neobyčejnou přitažlivost. Jeho vzrůstající dramatičnost, motivovaná hraným „dějem" v interiéru — zrychleným odkapáváním vody z vodovodního kohoutku a narůstáním vodní hladiny ve výlevce — stále naléhavěji divákovi připomíná dětského hrdinu.

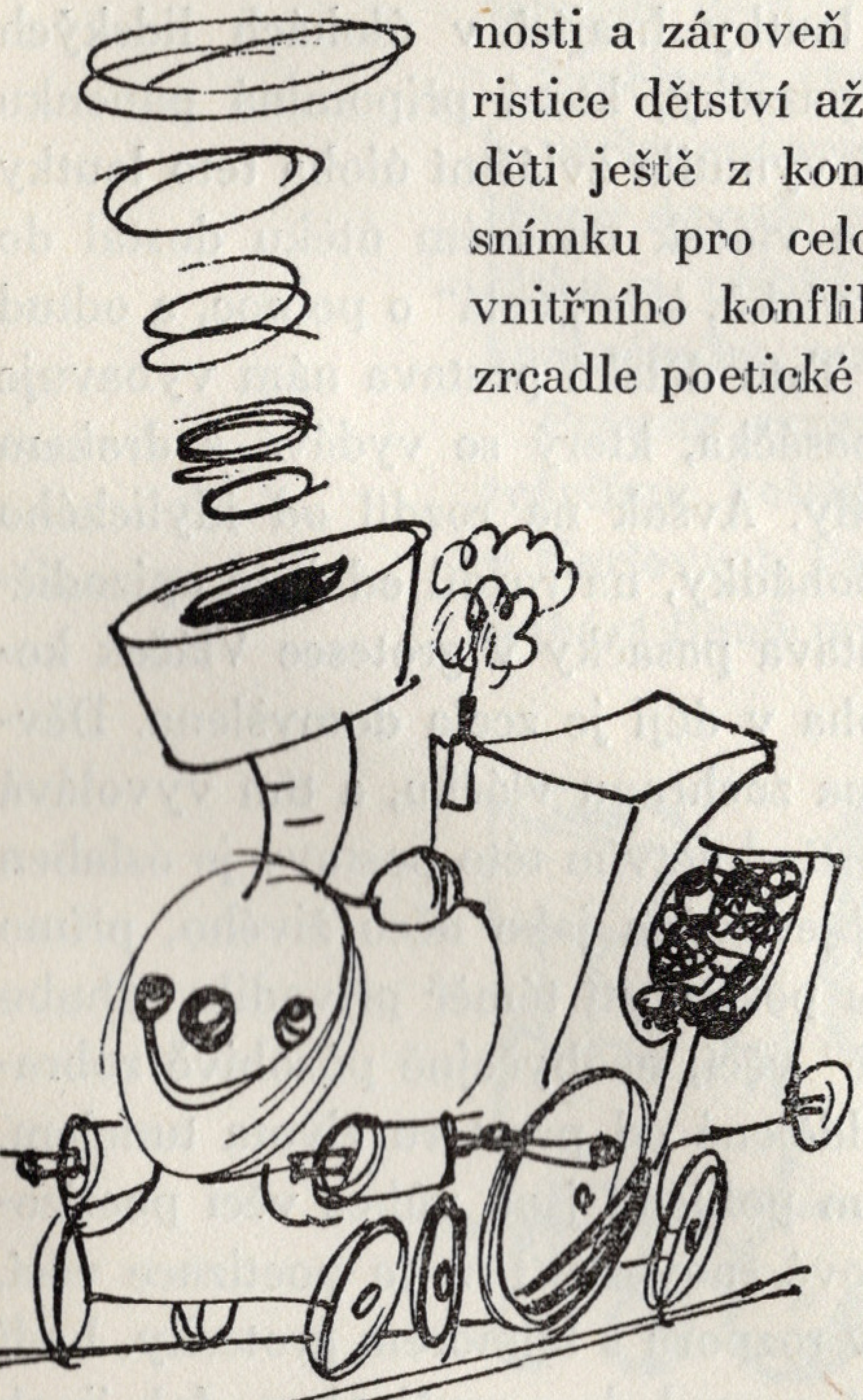


Zdánlivě nepatrný každodenní příběh je v nadsázce loutkové paralely rozehrán jako velké drama, které vrhá ostré světlo na jednání dětského hrdiny a jeho možné důsledky. Přitom loutkový děj traktuje hlavní loutkovou postavu s laskavým humorem: ukazuje ji při „dětské" honbě za motýly, při skotačivé hře s míčem, při hře s prádlem na břehu řeky, při pádu do konve s vodou i při usínání na trávníku. Je to vlastně snový „obraz" dětského hrdiny, který v hraném ději zapadl mezi klukovský houf a v jeho středu se honí na hřišti za míčem. V pojetí obou hrdinů jde tedy o *nový přístup k vyrůstajícímu člověku,* o přístup bez stopy mentorství nebo pedanterie, s nevšedním porozuměním pro výrazný rys dětského charakteru — živelnost. A jak už bylo řečeno —

ne klukovský houf, ale v jeho zastoupení loutkový kompars způsobí nad přetékající výlevkou poplach, vyburcuje spáče — kapesník s uzlem — a žene ho za dětským hrdinou. Nikde nebyla porušena logika vztahů mezi hraným a loutkovým dějem, logika objevitelství umělecké pravdy. Poetičnost loutkové féerie zase vynikne v lyrickém detailu, který překvapuje až neuvěřitelným oživením věcí, jejich metamorfózou, jež se zdá přímo popírat předmětnost.



Osobité umění Hermíny Týrlové nalezlo v Josefu Pinkavovi nejen citlivého spolupracovníka, ale také inspirátora svého druhu. Umělecky náročná prostota filmu s názvem až paradoxně věcným tkví právě v tom, že podobenství hraného děje v loutkové pantomimě popírá a vyvrací vžitou představu každodenní všednosti a zároveň překvapuje objevem nových předmětů jako herců, v charakteristice dětství až neuvěřitelně oživených. Jsme-li pamětlivi situace v tvorbě pro děti ještě z konce padesátých let, můžeme mluvit o nemalé iniciativě tohoto snímku pro celou její oblast. Neboť před přímým zobrazením každodenního vnitřního konfliktu dětského hrdiny dává přednost jeho „opisu" v magickém zrcadle poetické fikce, a to se zřením k umělecké specifičnosti loutkového filmu.



Bylo tedy proč poctít Uzel na kapesníku v roce 1959 Cenou za nejlepší krátký film na mezinárodním filmovém festivalu v Mar la Plata, Velkou cenou — Zlatou plachtou — za nejlepší krátký film na mezinárodním filmovém festivalu v Locarnu a v roce 1960 čestným uznáním na Mezinárodním setkání filmů pro mládež v Cannes.

A historie se zas opakuje: v témž roce, kdy ceny v Mar la Plata a v Locarnu postavily Uzel na kapesníku do čela světové produkce v krátkém filmu, vychází z tvůrčí dílny Hermíny Týrlové snímek zcela jiného, na první pohled tradičního žánru — *Vláček kolejáček.*

Čtenář epické předlohy Františka Čečetky stěží pochopí, že Hermína Týrlová jako autorka scénáře a režisérka mohla na tomto podkladě vytvořit dílo vskutku umělecké. Teprve srovnání literární grotesky a filmu mu ukáže, že Týrlová

převzala jen námět, už ne fabuli, a zpracovala jej po svém. Chtěla — jak sama píše — dětem tímto filmem říci, „jak je pro společnost důležitá zdánlivě i přehlížená a podceňovaná práce"; chtěla jim to říci nikoli mentorsky, ale formou, „která je dětem blízká, která vychází z jejich her a ze světa jejich hraček, s nimiž jsou v každodenním styku a dovedou jimi samy vyslovit mnohdy velmi vážné myšlenky". Tvůrčí přístup k námětu tkví tedy v tom, že Týrlová těží z funkce hračky v životě dítěte i z dětské hry na objevování světa. Na tomto podkladě rozvíjí i svou tvůrčí hru s hračkou, aby v ní dosáhla jednoty mezi objevitelstvím dítěte a náročným objevitelstvím umělce.

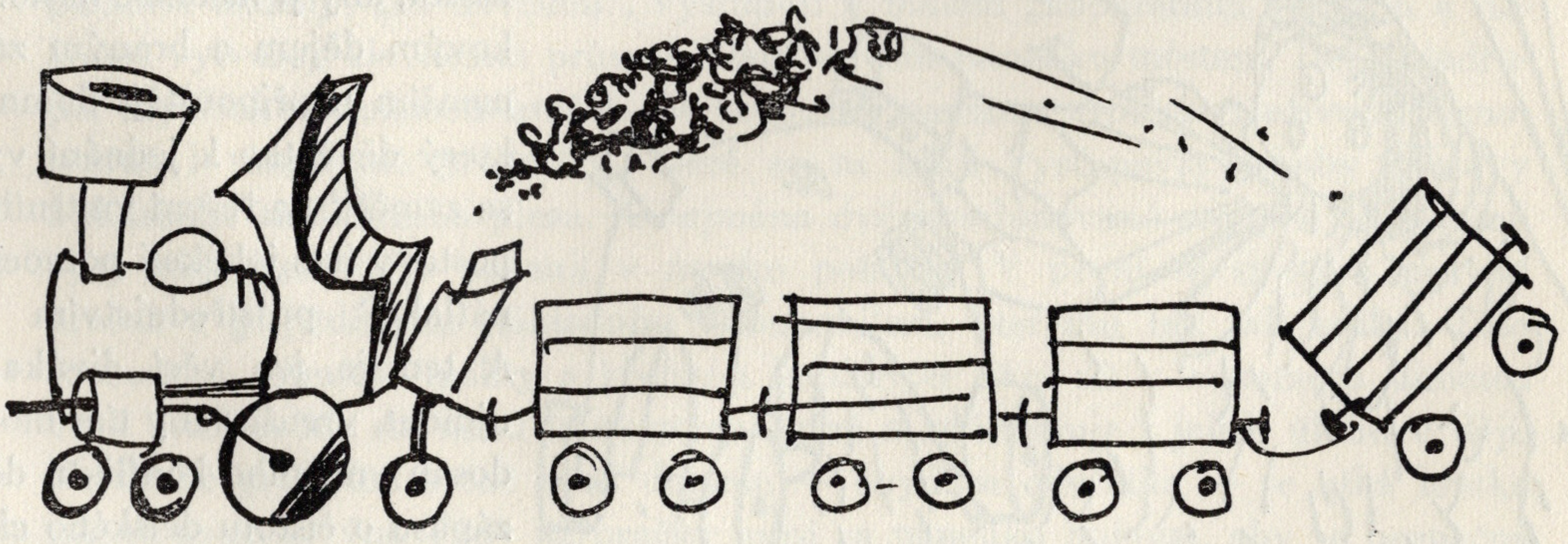
Filmový příběh o vláčku, který se vzbouří, protože nechce vykonávat stále jen podřadnou práci — převážet uhlí, je loutkovou groteskou osobitě stylizovanou. Už v Pohádce o drakovi a zejména v Kalamajce měla Týrlová možnost přesvědčit se, že hračka, která v jiném žánru loutkového filmu působí výstředně, ztrácí tento rys v neobvyklém ději grotesky. Výtvarnému podání vláčků jako dětmi oblíbených hraček se přizpůsobily loutky hrající v úlohách lidských postav. Jedinou výjimkou je loutka malé pasačky, která připomíná panenku Ku-ku z Ukolébavky. Výtvarnou odlišnost si vynutila zvláštní úloha této loutky jako postavy: pasačka přináší zprávu, že se vláček na svém útěku dostal do „mrtvé" krajiny za tunelem, do „pohřebiště" vlaků, kde „volá" o pomoc, a odtud ho pak pomáhá vysvobodit a vrátit k práci. Tato dětská postava nám vybavuje obdobnou postavu z Pohádky o drakovi: pasáčka, který se vydává s drakem do světa, aby zkusil využít jeho živelné síly. Avšak na rozdíl od idylického zabarvení postavy pasáčka ze vzpomínané pohádky, na rozdíl od jisté epizodičnosti jeho úlohy v pohádkovém ději, je postava pasačky v grotesce Vláček kolejáček založena realisticky a její hlavní úloha v ději je zcela domyšlena. Děvčátko je tu nositelem dětské touhy po akci na záchranu vláčku, a tím vyvolává podobný vztah dětských diváků k němu. Prostřednictvím této postavy je oslaben i předmětný charakter vláčku: hračka je objevována jako něco živého, přímo jako „postava" div ne tragická, když si svou pošetilostí téměř přivodila záhubu na rumišti. A rumiště, nebo také „pohřebiště" věcí, neobyčejně působivě zobrazené v podobě mrtvé pohádkové krajiny oddělené od prostoru života tunelem, je viděno jakoby v pohledu pasačky. V jejím pohledu jsou vůbec věci poetizovány, opředeny tajemným kouzlem pohádkové snovosti. Přitom poetizace věcí, v podrobnostech tolikrát akcentovaná, není v rozporu s humorem grotesky. Ladí jej do laskavé úsměvnosti, a to zcela ústrojně, v souladu s myšlenkou. Jak jinak

bylo možné objevit prospěšnost práce, prospěšnost lidské činnosti v protikladu k vegetování a odumírání v zahálce, než prostřednictvím hlubokého lidského citu. A tvůrčí objevitelství Hermíny Týrlové tkví v tomto snímku právě ve „zlidštění“ předmětů, tvarově i funkčně pevně fixovaných, v nalezení nové „herecké“ možnosti hračky, a proto i nové možnosti loutkové grotesky, jejíž pitvornost je tlumena osobitou lyričností.

Při práci na Vláčku kolejáčku nebyla promarněna ani umělecká zkušenost z natáčení Uzlu na kapesníku. Vedla totiž k dalším překvapivým objevům, co všechno věci „dovedou“, jakého hereckého výkonu jsou schopny, jaké složité charaktery a děje mohou představovat. Inspirovala i hledání a nalézání nových hereckých možností hračky, která má jen v zevšednělém, unaveném pohledu dospělého, v jeho nevynalézavé představě danou a neměnnou podobu i omezenou funkci. Dotkne-li se jí však fantazie, která je z rodu dětského objevitelství, ukáže ji v nových vztazích a souvislostech a učiní z ní magickou „postavu“ kouzelných dějů.

Umělecké ztvárnění předlohy v díle Týrlové inspirovalo Františka Hrubína k veršovanému komentáři, který vystihuje poetické ladění grotesky. A Karel Höger dovede při jeho přednesu vyjádřit jak humor, tak lidské účastenství děvčátka a přiblížit divákovi pravdu příběhu v celé bohatosti jejího umělecky konkrétního, nezjednodušeného vyjádření.

Právem zaznamenává tento film úspěch na domácím i mezinárodním fóru: tvůrčímu kolektivu se dostává čestného uznání na Přehlídce krátkých filmů v Karlových Varech v roce 1960, čestným uznáním je poctěn na Mezinárodním setkání filmů pro mládež v Cannes.



Námět *Ztracené panenky* je opět původní. Jeho autory i autory scénáře jsou J. Jirouš, Hermína Týrlová, Josef Pinkava. Angažovanost Josefa Pinkavy svědčí o kombinovaném filmu a tedy o společné režii s Hermínou Týrlovou. Úspěšné výsledky spolupráce na Uzlu na kapesníku slibovaly i v tomto případě dobré dílo.

Co se týče vztahů mezi hranou a loutkovou částí, mezi oběma ději, setkáváme se ve Ztracené panence s některými novými rysy kombinovaného snímku. V Uzlu na kapesníku šlo o paralelní zobrazení v podstatě téhož dramatického konfliktu s těžištěm v účinnější, působivější části loutkové. (V Nepovedeném panáčkovi je tato paralela daleko volnější.) Jinak je tomu ve Ztracené panence. Děj loutkový a děj hraný tvoří samostatnější části celistvého a jednotného děje. To je dáno pojetím hlavních postav obou dějů a jejich vzájemnými vztahy: *děvčátko,* které za útěku před bouřkou ztratilo v parku panenku, ztrátu doma přetěžce zakouší a teprve s náhradní honosnější panenkou v náručí usíná do neklidného spánku; ztracená *panenka,* které se v parku ujaly hračky a za noci ji přivedly do domova děvčátka, cítí se sokyní vypuzena, utíká a za prudké bouře je přívalem odplavena do stoky. Proti paralele Uzlu na kapesníku setkáváme se tedy ve Ztracené panence spíše s kontrastem: jednání hraček v loutkovém ději vrhá ostré světlo na jistý nedostatek jednání živé postavy, oživené věci jsou ukázány v příznivějším světle než dítě. Avšak citlivé porozumění pro vyrůstajícího člověka, tak příznačné pro filmy Hermíny Týrlové, projevuje se zase v řešení příběhu: děvčátko se nesmířilo se ztrátou panenky a s náhradou za ni; proto se ráno vydává do ulic města, aby ji nakonec našlo. Vztahy mezi loutkovým dějem a hraným závěrem ani v nejmenším nepřipouštějí domněnku, že jde o sen, který děvčátko k jednání vyprovokoval. Film se zaměřil na řešení vnitřního konfliktu dětské postavy bez jakékoli pomoci „psychologického nátlaku“ prostřednictvím loutkového děje. A ten je jen věcí diváka, kterého má zaujmout, vzrušit, aby tím hlouběji prožíval celý dosah vnitřního konfliktu dětské postavy jako zápasu o čistotu dětského charakteru.



S novými prvky se setkáváme zejména v loutkové části filmu. Jsou to především nové typy hraček, které ve svém celku tvoří značně nesourodý soubor věcí nejrůznějšího předmětného charakteru: vedle panenky kbelíček, lopatka, míč, koníček, voják, deštník, ale i loutka psíka a loutka panáčka. Takový soubor nekladl jen náročné požadavky na způsob oživení jednotlivých hraček, ale také na jejich souhru, která se stala obtížným úkolem realizace v umělecky náročné pantomimě. Ta se rozvíjí od nalezení loutky v parku po její triumfální cestu městem, jejímž cílem — po mnoha překážkách — je domov děvčátka. Umělecká vynalézavost v podání této sekvence nám však vyvstane ze širšího pohledu na celý film.

Expozice je otevřena náladovým obrazem pokojné hry, která vyjadřuje vztah děvčátka k panence, a vrcholí útěkem před blížící se bouřkou. Přechod z jedné atmosféry do druhé je zachycen nejdříve v záběrech zneklidněných lidí v parku a pak teprve v záběrech prostředí změněného vpádem větru. A hraný děj připravuje v závěru přechod do děje loutkového, když kamera zobrazuje z pohledu při samé zemi, jakoby očima panenky.

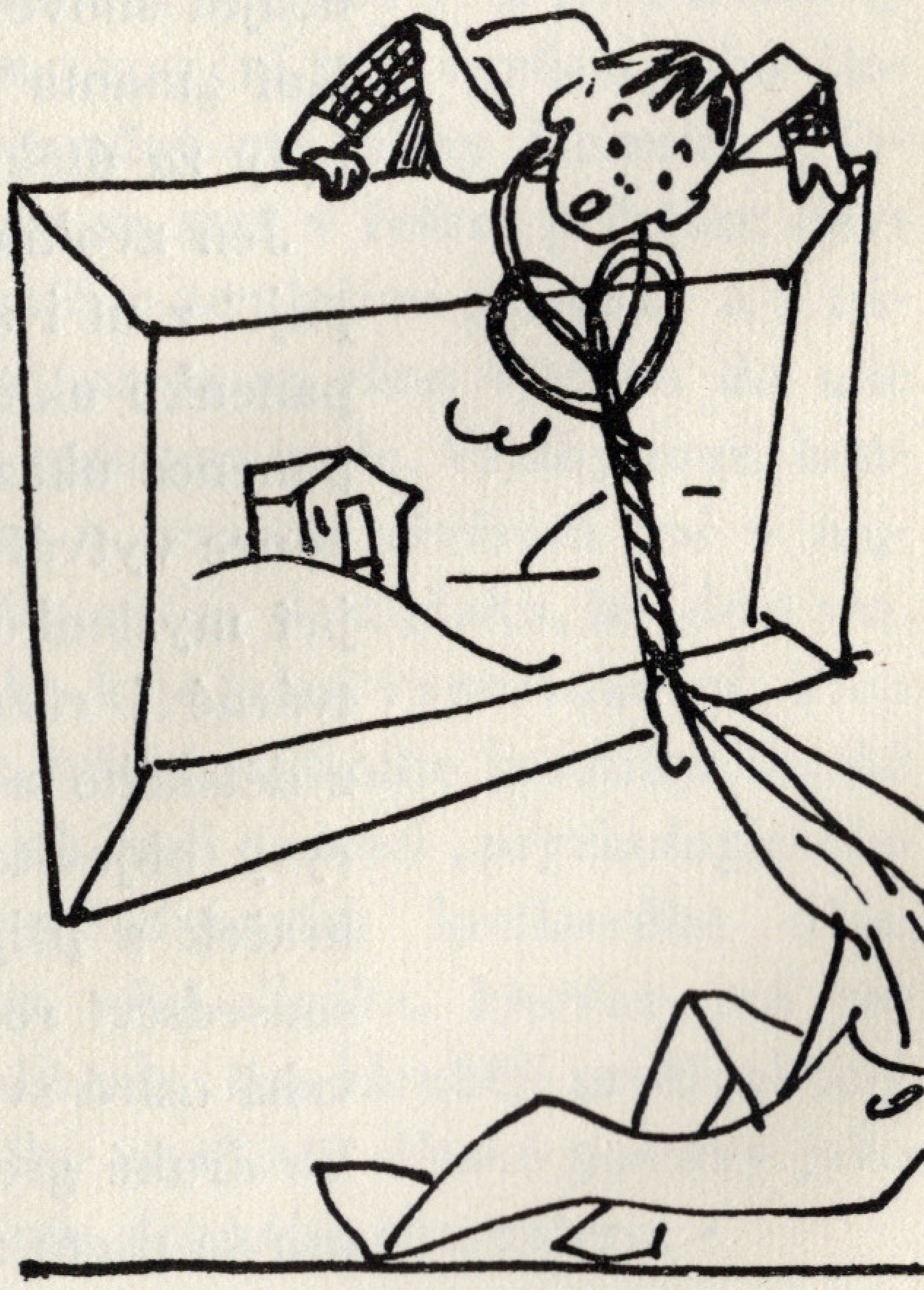
Děj loutkový uvádí diváka do ztichlého nočního zákoutí parku, které v pitoreskních detailech lupínků květů i listů s krůpějemi deště nabývá podoby fantazijní snové krajiny. V tomto zákoutí objevuje obraz ležící panenku, jejíž volání „mama“ se ozývá pustým dětským hřištěm a probouzí hračky, které tu byly za útěku dětí zanechány a poztráceny stejně jako panenka.

Jen zvolna — jedna po druhé — se hračky zbavují své nehybnosti, „vystupují“ z ní i z temna noci. Tak je rozehrána hra, která má smutnou, opuštěnou panenku uklidnit, pobavit, rozesmát a odvést městem domů. V této hře hračky panence ukazují, „co dovedou“, vystupují v malém „kabaretním“ pořadu a nakonec vytvářejí slavnostní průvod, který odvádí panenku městem. Děj vyjadřující myšlenku družnosti hraček ve vztahu k panence groteskně oživuje různotvárné i různorodé předměty, které se tu zdají vystupovat jakoby postavy z dětského maškarního plesu. A zejména dvě kombinované scény s výraznými rysy objevitelství je ukazují v novém pohledu. V první se střetává průvod hraček s přijíždějícím nákladním automobilem, kterému tak tak uniká. Toto sousedství robustní reality s křehkou loutkovou fikcí už v nepoměru dimenzí vrhá ostré světlo na něhu loutkových herců a zdůrazňuje i jejich úlohu v ději. Ve druhé groteskní scéně před domem — obydlím děvčátka — se utká loutka psa se psem živým. Tady už hračky musí za panenku bojovat, aby se bezpečně

dostala „domů“. Po těchto scénách, které ukazují, co všechno musí hračky podstoupit, aby panenku přivedly domů, zatímco děvčátko spí, působí scéna setkání panenky se sokyní neobyčejně mocně a plně motivuje její útěk z domu i dobrodružství za noční bouře. Ve srovnání s hraným dějem se jeví děj loutkový jako malé noční drama.

Ztracená panenka tak objevuje nové možnosti kombinovaného útvaru, které se až dosud zdály nedostupné. Hudba Zdeňka Lišky vynalézavě stylizuje zvukové vlastnosti bizarních herců a spoluvytváří křehkou pohádkovou atmosféru, kontrastující s drsnou realitou, která do pohádkového světa proniká a ohrožuje jej. Noční drama vyniká i z pozadí scenérie hrané části a nabývá tak povahy básnické nadsázky.

Zaslouží pozornosti, že čestné uznání na Přehlídce krátkých filmů v Karlových Varech v roce 1960 bylo za Ztracenou panenku uděleno tvůrčímu kolektivu. V tomto případě nejde o potlačování významu vedoucí osobnosti tohoto kolektivu, jak by se snad zdálo. Tvrdím naopak, že se Hermíně Týrlové bezděčně dostalo uznání i za lidské umění takový kolektiv vytvářet a dovést k oné výši, v jaké zjevila jeho všestranné kvality Ztracená panenka. A zde je na místě zdůraznit úlohu Josefa Pinkavy pro příbuznost jeho osobitého umění v hraném filmu s uměním Hermíny Týrlové ve filmu loutkovém, která měla tak velký podíl na dosažení ústrojné jednoty snímku, jeho stylové ryzosti.



První zhlédnutí dalšího kombinovaného filmu z roku 1960, nazvaného *Den odplaty*, si vynucuje otázku, zda nový pozoruhodný experiment přinesl očekávané výsledky, zda dal vzniknout uměleckému dílu na úrovni Ztracené panenky.

Nemám pochybnosti o tom, že Den odplaty znamená v tvorbě Hermíny Týrlové dosud nejvyšší dosaženou hranici možností v „souhře“ hrané a loutkové části, která vyžadovala krajní filmově technickou vy-

nalézavost. Loutkový příběh hrdiny, kterému věci udělují lekci, je realizován s pomocí překvapivých nápadů. Především oceňme, že hrdinou přímo burleskního snového dobrodružství není živá postava chlapce, ale jeho oživená fotografie, předmětný obraz chlapce, věc. Tento nápad umožnil vést grotesku ad absurdum bez nebezpečí, že bude znevažován člověk, dítě. Spící chlapec nevidí ve snu sebe, ale — obrazně řečeno — svou vlastnost, svou nepořádnost, která vyvolala vzpouru věcí.

Expozice vtipně odkazuje k fotografii hrdiny hraného děje, který za usínání jako by postřehl na svém obrazu mimické gesto souhlasu s vlastní nepořádností. Snová féerie je rozehrána jako vzrušující bitka mezi fotografickým obrazem hrdiny a věcmi ve světnici, v níž se atmosféra změnila. Neobvyklá „loutka" hrdiny je ohrožována péry jako oštěpy, svádí pěstní souboj s kombinézou, uniká do skříně i pod ni, šplhá po záclonĕ, je „přibita" ke stropu, svinuje se a rozvinuje (i tak je zdůrazněna její předmětnost), padá do akvária, v kterém tone, aby mohla být vylovena a přivedena umělým dýcháním k životu. Prostě nic není v této grotesce výstřední právě pro předmětný charakter „loutky" chlapce, jež jen hyperbolizuje bránící se klukovskou živelnost. A je třeba s velkým uznáním mluvit o umění realizace při „oživení" fotografie i všech předmětů, strůjců vzpoury i „trestu".

Jestliže je básnická nadsázka nočního dramatu ve Ztracené panence zcela funkční, nelze totéž říci o burleskní nadsázce ve Dni odplaty. Rozdíl je totiž v tom, že vztah mezi hraným a loutkovým dějem Ztracené panenky je daleko složitější než ve Dni odplaty. Dramatické nokturno v loutkovém ději totiž nepřímo, opisem aktualizuje vztah děvčátka k ztracené panence, a tím i jeho vnitřní konflikt. Proti tomu je vztah obou dějů v druhém filmu příliš přímočarý. Vnitřní konflikt postavy, který tkví v tom, zda má, či nemá unavený, ospalý hrdina před ulehnutím uvést věci do pořádku, motivuje hyperbolizaci grotesky nedostatečně. Nadto se loutková groteska neskrývá s tím, že je traktována jako sen hrdiny, a to sen n á p r a v n ý, jestliže z lůžka vstává chlapec tak překvapivě pořádný. Tímto vyzněním, které připomíná tradiční mravoučnost, je podstatně oslabena umělecká funkce díla, groteska působí samoúčelně.

Smělý a pozoruhodný pokus byl tedy založen na nedomyšlené dramaturgii, která se smířila se zjednodušeným, značně schematickým námětem. Umění náročných zobrazovacích prostředků a postupů nesloužilo objevnému poznání života, ale spíš ilustraci životosprávné zásady. A k tomu ho bylo škoda.

Řekněme tedy, že snímek přispěl svou experimentální povahou a výsledky k objevení nových možností kombinovaného filmu, pro které v daném námětu a scénáři nenalezl ekvivalentní uplatnění.

Dostáváme se tak k poslednímu filmu, který je — jako čtvrtý v pořadí — zase společným dílem Hermíny Týrlové a Josefa Pinkavy, a to už v námětu. Je to film *Zvědavé psaníčko.* A budiž mu hned na počátku přiznáno, že je na rozdíl od filmů předcházejících novým typem kombinovaného filmu. Ani ne tak novou hlavní „postavou" loutkového děje, předmětným charakterem „herce", jako spíše námětem a jeho pojetím a podáním.

Dopis, psaní je věc pro děti sama o sobě přitažlivá; přitažlivější za situace, kdy jim zprostředkuje styk se vzdálenými nejbližšími lidmi. A z toho vychází fabule: psaníčko, které vhodila maminka v Praze do poštovní schránky, je určeno chlapci v pionýrském táboře daleko na Slovensku; adresát však dlouho marně čeká na maminčino slovo, a to zásluhou „zvědavého" psaníčka. Na tom vzrůstajícím napětí chlapcově, které se mění v tísnivý nepokoj, je založen hraný děj. Hrané, loutkové i kombinované scény pak sledují putování psaníčka, ponejvíce z jeho pohledu, který nejednou objevuje svět v neobvyklé podobě. Samo putování je ukázáno ve dvou rovinách téhož dějového plánu: psaníčko je nositelem dětské zvídavosti, která má zdůvodnit předlouhou dobu putování, opožděné doručení maminčina dopisu, vzrůstající neklid adresáta, a tak zesílit dramatičnost příběhu. Avšak i dětské touze po poznání má být učiněno zadost tím, že scény předlouhého putování zasvěcují do „tajemství" cesty dopisu od odesilatele k adresátovi, do dobrodružství procesů lidské práce. Vnější děj tak zároveň objevuje i význam lidské práce — přepravy poštovních zásilek — pro zprostředkování kontaktu mezi lidmi, pro utváření lidských vztahů.

Film rozehrává atraktivní dobrodružství zvědavého psaníčka od jeho úniku z poštovní schránky až po návrat do ní, když je na chodníku najde neznámé děvčátko a znovu je posílá za Janem. Tato dlouhá sekvence, dvakrát přerušená hranými scénami z tábora, kde Jan stále dychtivěji čeká na maminčin dopis, má charakterizovat klukovskou neposednost oživené věci, sblížit psaníčko s divákem, vyprovokovat jeho zájem o „hrdinu" strastiplné, vzrušující cesty za adresátem. Neobvyklý představitel dvojí úlohy v jedné osobě už v expozici vyvolává divákovy sympatie svým směšnohrdinským dobrodružstvím, do kterého ho vehnalo klukovství, ale také divákovy antipatie, nechává-li Jana marně čekat na maminčino uklidňující slovo.

Zvědavé psaníčko však není film té umělecké vynalézavosti, vnitřní logiky a kompoziční cílevědomosti, s jakou jsme se setkali ve Ztracené panence. Už v expozici je nápadná jistá vykonstruovanost děje s pomocí náhod i exhibičnost epizod. Loutková groteska se tak dostává do rozporu se základem hraného děje, oslabuje jeho uměleckou pravdivost. Obdobně je tomu v další sekvenci, která zobrazuje cestu psaníčka za Janem do tábora. Snaha ukázat v loutkových částech co nejzajímavěji poštovní úřad a pracovní postupy při vybavení zásilek vedla v atraktivních podrobnostech k přecenění grotesky, která nejednou obrací pozornost jen k alotriím „hrdiny" a ztrácí ze zřetele dějový základ. Teprve v poslední fázi cesty, zejména za letu v dopravním letadle, je vedena postava loutkového děje daleko ústrojněji a citlivěji.

Není ostatně divu, že realizace nezvládla tak neobyčejně náročný a obtížný úkol. Loutkový děj se totiž poprvé dostává do tak těsného sousedství s hranými částmi, které divákovi představují v exteriérech i interiérech nejrozmanitější prostředí a v nich nejrozmanitější situace. Právě tyto hrané obrazy určují celému filmu výraznou atmosféru. Bylo proto nesnadné vést v tomto kontextu loutkový děj jako specifický ekvivalent děje hraného. Dodejme, že v předcházejících kombinovaných filmech bylo těžiště v loutkovém ději a hraný děj byl jen jeho ústrojným protějškem.

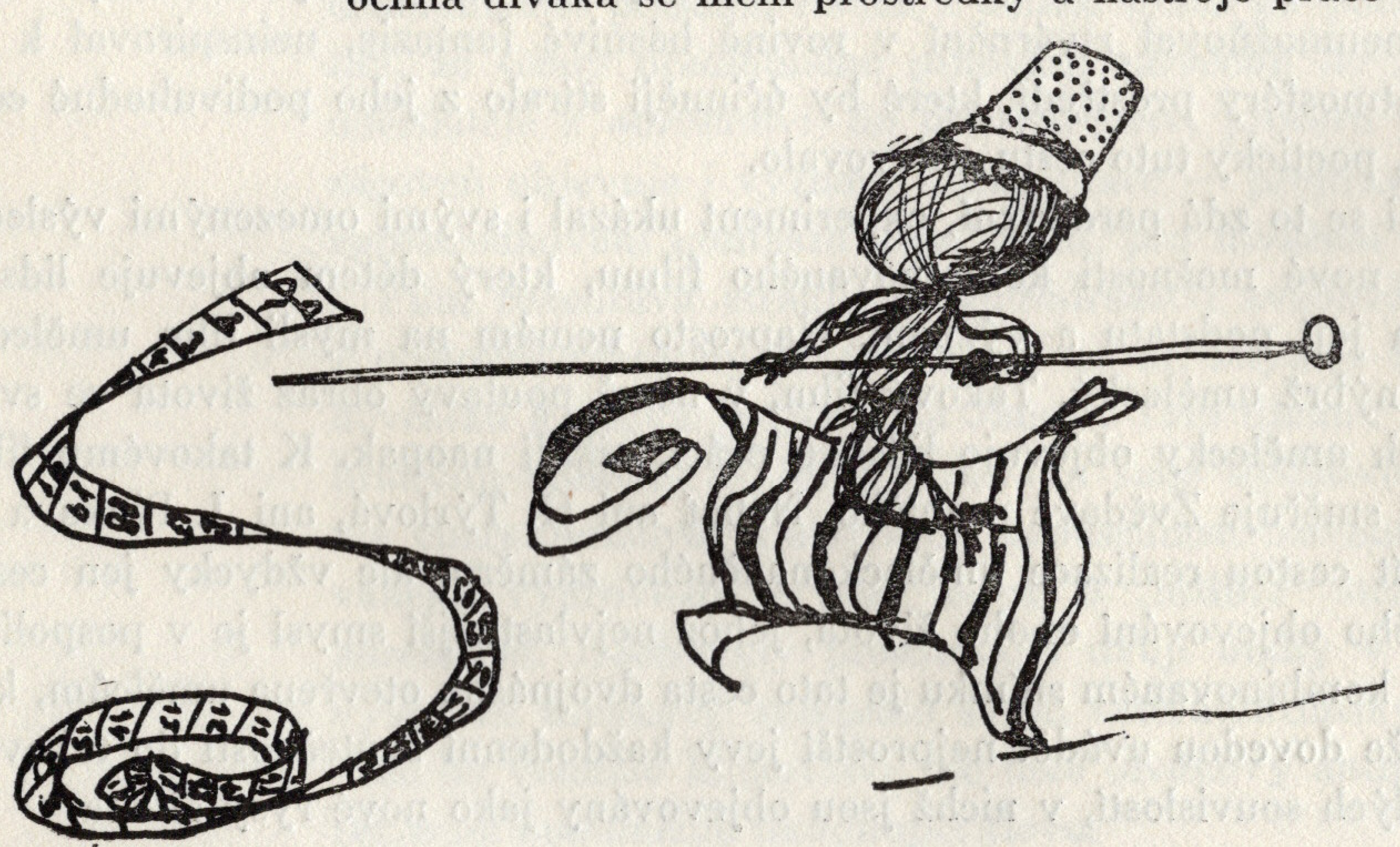
Ale také předmětnost „herce" v roli hrdiny loutkové části se ukázala jen zdánlivě vhodnou pro oživení ve snímku s dominujícími exteriérovými obrazy. Nenabízel a neumožňoval ztvárnění v rovině básnivé fantazie, neinspiroval k vytváření atmosféry prostředí, které by účinněji stíralo z jeho podivuhodné cesty všednost, poeticky tuto cestu objevovalo.

Jakkoli se to zdá paradoxní, experiment ukázal i svými omezenými výsledky veliké a nové možnosti kombinovaného filmu, který dětem objevuje lidskou činnost a její podstatu a význam. Naprosto nemám na mysli film uměleckonaučný, nýbrž umělecký. Takový film, v němž poutavý obraz života ve svých důsledcích umělecky objevuje lidskou práci, nikoli naopak. K takovému filmu nesporně směřuje Zvědavé psaníčko. Neboť ani H. Týrlová, ani J. Pinkava nemohou jít cestou realizace uměleckonaučného záměru, ale vždycky jen cestou uměleckého objevování onoho života, jehož nejvlastnější smysl je v pospolitém díle. A v kombinovaném snímku je tato cesta dvojnásob otevřena umělcům, kteří ukázali, že dovedou uvádět nejprostší jevy každodenní skutečnosti do takových neobvyklých souvislostí, v nichž jsou objevovány jako nové rysy života.

Nový film *Dvě klubíčka* (1962), vytvořený podle námětu, na němž H. Týrlová spolupracovala s M. Šimkem, je zase výrazem snahy pokračovat v díle samostatně, hledat nové možnosti vlastní cesty za uměním loutkového filmu drobného útvaru. V předcházejících třech filmech experimentovala umělkyně s pomocí Pinkavovou v útvaru kombinovaném, a přece ani v nejlepším z nich — ve Ztracené panence — nepřekonala objevné hodnoty Uzlu na kapesníku. V obou posledních jí dokonce vyvstaly vážné obtíže a překážky způsobené jednak jednostranným zaměřením na filmově technický experiment, jednak nedostačujícím zřetelem k organické jednotě obou komponentů útvaru. Zároveň pronikavě vzrostly umělecké úkoly J. Pinkavy v oblasti hraného filmu a to podstatně omezilo možnosti jeho spolupráce na filmu kombinovaném. Za této situace, která je nesrovnatelně mírnější obdobou oné, jež vznikla při práci na Zlatovlásce, chtěla si umělkyně znovu prověřit své tvůrčí schopnosti v oblasti jí nejvlastnější.

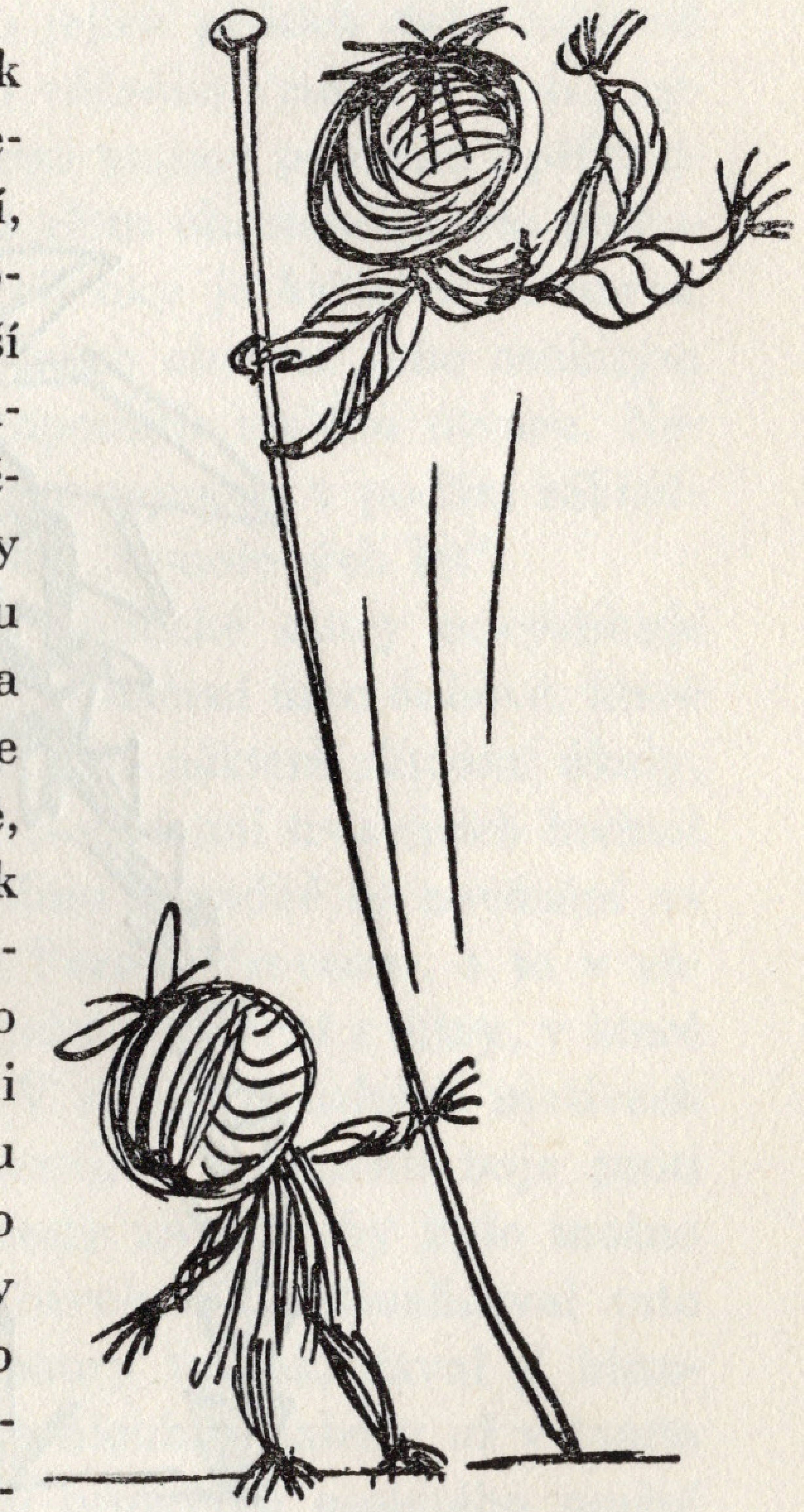
Geneze loutek a jejich metamorfózy

Film *Dvě klubíčka,* rozehraný na zahradním stolku se šicím zátiším, se vzdává obvyklé motivace. Pomačkaný polštářek na prouteném křesle, rozpletený svetr a odložené brýle jsou stopy po někom, kdo právě odešel od práce. Tím se uvolnil prostor pro fantazii, která inscenuje kouzelnou féerii dětsky dovádivé hry modrého a růžového panáčka, vysoukaných z rozmotaných klubíček vlny. Před očima diváka se mění prostředky a nástroje práce v živé postavy a v pomůcky jejich akrobatických i kabaretních výstupů. Je to hra, která není omezována běžnými zákonitostmi hmotného světa, hra plná překvapivých metamorfóz, hra v podstatě básnická, protože je založena na přestavování věcí z místa na místo, na přeměně jejich praktických funkcí, na objevování jejich tvárnosti, prostě halasovská hra na rušení navyklých souvislostí, v kterých se jeví předmětný svět



člověku bez fantazie. A právě v tom je její smysl, neboť vychází ze statického obrazu pracovního zátiší a objevuje poezii jeho tvářnosti a tvárnosti v něm skryté. Připadá nám ta hra jako obdoba anagramů, které přeskupováním hlásek přetvářejí slova ve slova nová a nové významy. A Hermína Týrlová přitom předvádí v obou postavičkách z barevných klubíček dovádivé děti, které má před ukončením hry k pořádku, aby zátiší vzalo na sebe zase svou prvotní podobu a nezůstavilo tomu, kdo se k němu vrátí, ani nepatrné svědectví o ztajeném životě věcí, jehož objevování je vyhrazeno jen malým.

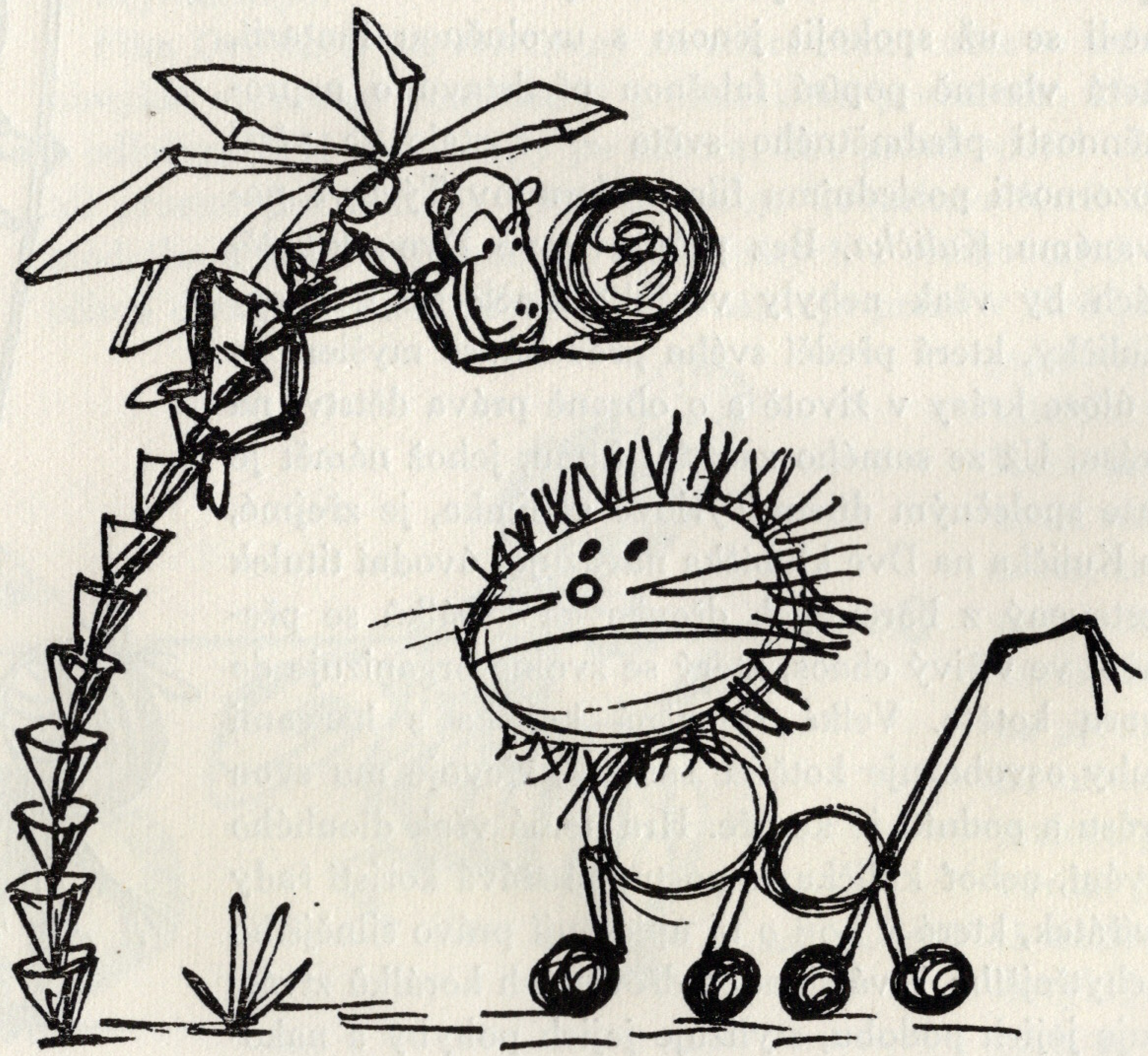
Ve Dvou klubíčkách si Týrlová otevřela cestu k novému objevitelství, umělecky specifickému pro malý útvar loutkového filmu. Jeho podstata tkví v tom, že neuvádí na scénu hotové předměty jako loutky ani nestaví pevný jevištní prostor, ale že své herce i funkční rekvizity ve filmu vytváří, přetváří a proměňuje.



Snad proto, že v kouzelné féerii Dvou klubíček byla marně hledána jednotící myšlenka — nechceme-li se už spokojit jenom s uvolněnou fantazií, která vlastně popírá falešnou představu o neproměnnosti předmětného světa — dostalo se větší pozornosti poslednímu filmu Hermíny Týrlové nazvanému *Kulička.* Bez průpravy ve Dvou klubíčkách by však nebyly vznikly umělecké hodnoty Kuličky, která předčí svého předchůdce myšlenkou o úloze krásy v životě a o obraně práva dětství na krásu. Už ze samého začátku filmu, jehož námět je zase společným dílem Týrlové a Šimka, je zřejmé, že Kulička na Dvě klubíčka navazuje: úvodní titulek sestavený z barevných dřevěných korálků se promění ve vířivý chaos, který se zvolna organizuje do tvaru kotěte. Velká skleněná kulička s barvami duhy osvobozuje kotě ze samoty, zjevuje mu svou krásu a podnítí je ke hře. Hra nemá však dlouhého trvání, neboť kulička se postupně stává kořistí řady zvířátek, která v boji o ni uplatňují právo silnějšího a chytřejšího. Živá skladba dřevěných korálků ztvárňuje jejich podobu, stylizuje jejich pohyby a nako-

nec jim za jejich vzájemného boje o uchvácení kuličky podobu odnímá, přeměňuje je v hromadu trosek. A krása je navrácena tomu, pro jehož radost byla vytvořena.

To je teprve začátek cesty, jež vede ke kvalitativně vyššímu objevitelství utajeného, skrytého života věcí: k jejich „popření“, k jejich přeměně ve věci nové, spojené s předešlými jen hmotností. Jde o to, aby umělecká fantazie zvolila z možností, které se jí otvírají, ty, jež jsou z jejího rodu.



Ani experimentující práce, která teprve shledává cesty ke kritickému výkladu filmové tvorby Hermíny Týrlové, se neobejde bez shrnutí.

Nad dílem Hermíny Týrlové

Vrcholící období průpravy a počátků samostatného tvoření v letech okupace spojuje Hermínu Týrlovou s těmi českými umělci, kteří nejen sbírali a shromažďovali zkušenosti „řemesla" pro dílo budoucího času, ale nalezli v sobě odhodlání prolomit mlčení, jež mohlo působit zdáním rezignující trpnosti, a za daných možností statečně protiřečit mluvou jim nejvlastnější společenskému zlu. Tehdy kladla Týrlová základ řemesla nové filmové techniky i „řemesla" nového druhu filmového umění ve svém prvním filmu pro děti. Prostřednictvím Sekorovy postavičky, kterou se svými druhy-umělci povýšila na obránce krásy a lidské ušlechtilosti proti uchvatitelství a na spolustrůjce osvobozeného pospolitého díla, dávala také nejmenším dětem nahlédnout do jejich příštích dnů. Zaslouží obdiv, že v době, kdy smrt se zdála popírat zákon věčného vzniku a růstu, vytvářelo umění filigránu, pramenící z lidskosti a živené touhou po kráse i příkladnou trpělivostí, přesvědčivou fikci majestátu života zlem ohroženého, zlo poutajícího a osvobozeného. Nositelem této náročné myšlenky je každý dílčí obraz, soustředěný na objevování životních hodnot a na jejich obranu. Jeho osobitým rysem je sklon k lyričnosti, nápadný právě v proporcích malého útvaru. Nemohly jej utlumit ani naturalistické prvky a tendence zejména v podání základního konfliktu, který chtěl akcentovat drsnou pravdu „zamořených let".

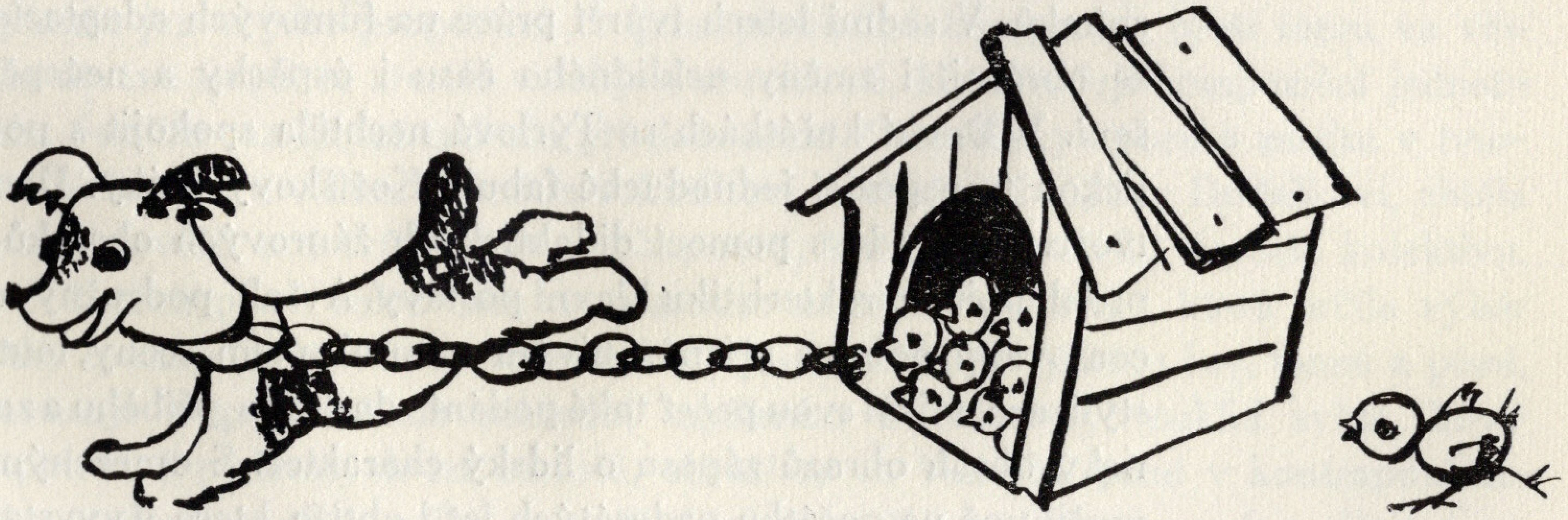
Vžitá žánrová klasifikace Vzpoury hraček jako politické satiry nevystihuje umělecký charakter tohoto filmu zcela přesně. Je to označení úzce dobové, které si vysvětlíme orientací na určité rysy vnějšího děje a na některé aktuální úkoly, jež naše umění bezprostředně po roce 1945 plnilo. Nedbá ani trvalejších hodnot díla, ani jeho umělecké osobitosti. A přece je ve filmu nápadné už navázání na základní motiv pospolitého boje proti křižákovi z Ferdy Mravence, a to v základním motivu obrany loutek proti gestapákovi a jeho vypuzení z dílny, v které se — v duchu lidových tradic — vytváří krása. V obou základních motivech filmů jde totiž o hlubší myšlenku trvalejší platnosti, o myšlenku boje proti společenskému zlu, jeho zneškodnění a uvolnění cesty životu, aby bylo možno krásu vytvářet a prožívat. V prvních letech po osvobození aktualizoval tuto myšlenku vnější rámec dramatického příběhu Vzpoury hraček, dával jí historicky konkrétní zpodobení. Avšak její nadčasovost a hloubka nalezly už v tomto filmu svůj výraz zejména v dílčích obrazech jako projevech osobitého umění

Týrlové. Právě z podání dílčích obrazů je zřejmé, že nešlo jen o reminiscenci na nedávnou dobu okupace. Řezbář se sice mohl vrátit do své dílny, z které loutky vetřelce vyhnaly, avšak obnovitelské dílo, které mu zde nastávalo, bylo i nadále ohroženo. Historie Vzpoury hraček měla ve skutečném životě pokračování. Tehdy se panenka, zachráněná před gestapákovou pistolí, přestěhovala do dětské světnice v Ukolébavce, jako by do pokojné hry s nemluvnětem, do jeho uspávání vnášela varující neklid.

Tam, kde nebyly sneseny všechny důkazy o cílevědomém navazování motivů, mluvívá se o bezděčnosti. Avšak i souvislosti pokládané za bezděčné mohou být poznány jako zákonitosti tvůrčího procesu, které jsou výsadou intelektu. V hodnotících soudech o tvorbě Hermíny Týrlové, jež se soustřeďují k umění detailu, se objevilo slovo *něha* jako atribut díla ženy, jako osobitá kvalita jeho působivosti. Shledáme se s ní v dílčích obrazech Vzpoury hraček tam, kde umění animace objevuje v jednání oživených věcí-hraček rysy lidskosti. Stěží bychom však hledali něhu v politické satiře, neboť v ní není rysem určujícím. Buď tedy není tradiční politická satira vhodným „modelem" pro žánrové vymezení Vzpoury hraček, nebo dílo Týrlové určuje žánru nové rysy, modifikuje jej do nového tvaru a také tím jej sbližuje s nejmenšími diváky. Osobitá modalita žánru prostě způsobuje, že vývojová cesta od Vzpoury hraček k Ukolébavce je bez rozporů, že je zcela ústrojná a zákonitá. Umělecká fantazie, v níž je spjato dětské objevitelství světa s uvědomělou láskou umělkyně k vyrůstajícímu člověku, změnila řezbářskou dílnu i kout dětské světnice v kouzelné prostory dějů, které odrážejí neklid světa i zneklidnění člověka o osud mládí, ale vyjadřují i víru v majestát života. Tato umělecká fantazie vyvrací „pověru" o nehybnosti věcí a omezení jejich životnosti na funkci praktickou, povyšuje věci na aktéry příběhů o pravdě života a v nich jim svěřuje neuvěřitelnou úlohu hlasatelů humanismu. Vždyť jaké je to umění, v němž oživené věci demonstrují převahu lidskosti nad násilím, které v úloze gestapáka představuje živý herec! Jaké je to umění, v němž ne dítě si hraje s věcmi, ale oživené věci hrají dítěti, a to nejen pro samu rozkoš ze hry, kterou v nemluvněti vyvolávají, ale pro hlubokou pravdu života, kterou jejich hra vyjadřuje!

Experimentální intermezzo z doby tří let bezprostředně před Únorem a po něm, představované třemi náborovými snímky, projevilo se umělecky výrazněji až v Nepovedeném panáčkovi. Pouze jediný z náborových filmů, Karambol, omezovaný daným výchovným úkolem, mohl naznačit možnosti plnějšího využití

loutkového děje jako hlavního nositele myšlenky, a tím nadřazeného komponentu kombinovaného filmu. Teprve Nepovedený panáček otvíral novému pojetí tohoto útvaru nemalé perspektivy dík náročné myšlence a jejímu objevnému vyjádření. Zdá se, že vznik loutky nového předmětného charakteru — panáčka z hadrových klůcků — inspiroval myšlenku nových vztahů jedince a pospolitosti, napovězenou v konfliktu hraného prologu. V hlavní loutkové části „přerostla" tato myšlenka v myšlenku boje proti rasové diskriminaci a proti kolonialismu. Přitom děj loutkové části pomohl konflikt hraného prologu dořešit a jeho myšlenku dopovědět v hraném epilogu. Jde tedy v Nepovedeném panáčkovi o novou kvalitu vztahů hrané a loutkové části filmu: hraný prolog a epilog jako nositelé první myšlenky, obrážející jednu ze základních tendencí poúnorového společenského vývoje, vytvořily ideově umělecké pozadí pro loutkový děj, který vystupuje do popředí jak závažnější myšlenkou — tendencí vývoje světového — tak jejím působivějším, podmanivějším podáním. Humanistický základ díla Hermíny Týrlové, který určuje jeho vývojovou kontinuitu, je po Únoru obohacen novými prvky — rysy humanismu socialistického. Nové kvality myšlenkové nalézají svůj výraz i v nových formálních kvalitách specifického druhu i žánru filmové tvorby. Loutková část filmu objevuje zastrčené kouty třídy — prostoru *každodenního* života dětí — jako nové scény dramatického děje a v nich *nejvšednější* předměty — pomůcky školní práce dětí — jako důmyslné nástroje boje loutkového hrdiny. Právě poetizace reálného prostoru všedního života dítěte, v němž nepovedená loutka, zhotovená neumělýma dětskýma rukama, vystupuje v dětsky rozmarné a nedětsky vážné roli, neboť se stává hrdinou zápasu o nejnáročnější hodnoty života, tvoří v tomto filmu podstatu osobitého umění



Týrlové. A jeho nejvlastnějším výrazem je zase dílčí obraz plně funkční v přehledné skladbě nevelkého útvaru.

Sedm filmů z let 1952—1958, odvozených ponejvíce z literárních předloh, svědčí o zápasu umělkyně v období, kdy škodlivé tendence ohrožovaly samu podstatu umění, výsadu jeho specifičnosti, kdy vedly k oslabení jeho působivosti na utváření lidských charakterů, k jeho odcizování lidskému a společenskému poslání. Pro citlivou umělkyni, která v soudobých rozkolísaných a nejednou nesprávných estetických názorech nemohla najít pomoc a oporu, nebyla situace příznivá, neboť podstatně ztěžovala samostatné tvoření založené na vlastních původních námětech. Hermína Týrlová hledala východisko v předlohách ponejvíce tradičních, v jejich trvalejších, popř. v té době znovu prověřovaných hodnotách. Základním hlediskem při výběru předloh se stal — vedle osobitého pojetí loutkového filmu — tradiční humanismus české, a v této souvislosti i světové tvorby navazující na humanismus tvorby lidové. Jeho prostřednictvím mohla Týrlová navázat na své dosavadní dílo a za daných možností aktualizovat ve vybraných látkách ty prvky, které byly příznačné pro utváření nových společenských vztahů, nového charakteru pospolitého člověka a pro jeho zápas v soudobém světě. V takových souvislostech a perspektivách viděla totiž umělkyně i naše mládí, k němuž se svým dílem také obracela. Jinak bychom si nedovedli vysvětlit, proč si ve svých filmech kladla a řešila i náročné ideově umělecké úkoly, majíc přitom na mysli zejména dětského diváka, proč neopustila ani v době zjednodušování obrazu života svízelnou cestu uměleckého hledání.

Jen samotné základní hledisko výběru látek a způsobu jejich ztvárnění, společné všem filmům daného období, neurčuje skutečné hodnoty jednotlivých snímků. V sedmi letech tvůrčí práce na filmových adaptacích literárních předloh se obrážejí i změny neklidného času i úspěchy a neúspěchy hledání a zkoušení. V Devíti kuřátkách se Týrlová nechtěla spokojit s pouhou filmově dramatickou transpozicí jednoduché fabule Kožíškovy bajky. Doufala, že ji v expozici tvořivě rozvede s pomocí didaktických žánrových obrázků, které měly zároveň prohloubit charakteristiku hlavní postavy. Avšak podružný didaktický záměr, akcentovaný dobově přizpůsobivým naturalismem scény, loutek a zčásti i pohybové stylizace, vtiskl svou pečeť také podání vlastního příběhu a značně oslabil humanistický obsah obrazů zápasu o lidský charakter. S omezeným výsledkem zvládala umělkyně na počátku padesátých let i obtíže, které jí vyvstaly při pokusu o vytvo-

ření žánru loutkové grotesky v Pohádce o drakovi. Jak se zdá, upoutala ji předloha Jiřího Marka zejména humorem, který je výsadou tvorby pro děti, a proto i výsadou dosavadních prací Hermíny Týrlové. Avšak v nich to byl vždycky humor jí vlastní, humor láskyplný, který nepřekážel lyričnosti obrazů, humor nikdy ne drsný, burleskní (ani ve Vzpouře hraček ne), neboť jeho nevázanosti, nespoutanosti bránila něhyplná lidskost. V Pohádce o drakovi hledala pro ni Týrlová oporu v postavě pasáčka. Zůstalo však jen při epizodě, která se octla na okraji grotesky o ovládnutí živelné síly člověkem. Umělkyně sice ukázala, že dovede funkčně oživit i dřevěnou hračku, loutku i předmět v krajině, avšak své osobité umění jen plaše napověděla v nemnoha obrazech, které nejsou organickou součástí grotesky.

V první polovině padesátých let překonávala tvorba pro děti škodlivé tendence svého odcizování lidskému poslání m. j. prostřednictvím folklórní pohádky. Není proto divu, že Hermínu Týrlovou tehdy zaujala Kainarova adaptace Erbenova podání Zlatovlásky, a to zvláště básnickým vyjádřením aktualizovaného humanismu předlohy. Realizace původního Kainarova scénáře však ukázala, že Zlatovláska se nemohla stát prubířským kamenem umění Týrlové. Především se nedaly uvést v loutkovém filmu do souladu zcela nesourodé komponenty: poezie dialogů a pohyb loutek. První byl vyhražen umělci — interpretovi poezie, druhý mu odporoval technickou podstatou filmového triku, která omezovala možnosti ekvivalentní stylizace *lidského* gesta a pohybu. Když bylo upuštěno od veršovaného dialogu, objevila se obtíž nová: osobitému umění funkčního dílčího obrazu se postavila do cesty kompozice rozsáhlého dramatického útvaru. Zkušenost potvrzovala vymezení umělecké osobitosti tvorby Hermíny Týrlové: že totiž její umění funkčního filigránu je vázáno na malý útvar, že se může plně uplatnit jen v jeho proporcích, v jeho přehledné kompozici; proti tomu ve větším útvaru ztrácí ze zřetele vztahy a souvislosti, které určují kompoziční jednotu díla. Jestliže umělkyně nalezla při dokončení Zlatovlásky oporu a záštitu v tvůrčím kolektivu a v něm zejména v Luďkovi Kadlečkovi a Janu Dudeškovi, chtěla naopak ověřit své tvůrčí síly a schopnosti, které ji postavily do čela kolektivu, ve Věnečku písní, založeném na vlastním námětu. Myšlenka, která určila výběr látky (ponejvíc z dětského folklóru) a její uspořádání v pásmu her, tanců a písní, navazuje v podstatě na základní myšlenku Ukolébavky: neklid světa, který v polovině padesátých let vzrůstá, obráží se ve Věnečku písní v kontrapunktickém vedení motivů války a motivů obrany života, obrany práva dětství na

život. Loutky dětí, ne nepodobné nepovedenému panáčkovi, předvádějí vážnou hru na život, na obranu jeho hodnot ve jménu majestátu dítěte. Umění dílčích obrazů objevuje v rovině dětských her jednotlivé rysy člověka, zatímco kompozice je syntetizuje do komplexní kvality *aktivní* lidskosti. Umělkyně na životě plně angažovaná je si vědoma spoluodpovědnosti za osud vyrůstajícího pokolení. Odmítá trpně přihlížet lidskému zápolení, stejně jako odmítá vytvářet dětem falešně optimistickou představu o životě.

O tom, že Týrlová v té době plně žila myšlenkou aktivního humanismu, že byla jejím prostřednictvím s životem spjata, svědčí i volba další předlohy — Malíkovy loutkové hry Míček - Flíček. Předloha navázala už daleko dříve na lidovou tradici pohádky o Budulínkovi, aby její posud živou myšlenku přiblížila současnosti, aby v ní — ve své době — aktualizovala protiklad záštitného domova a záludného světa. Přitom razila Malíkova hra cestu moderní pohádce na loutkovém jevišti především novou předmětností loutek a jevištního prostoru. Ve filmu Hermíny Týrlové došlo k nové aktualizaci humanistického obsahu předlohy: pohádkové podobenství zobrazuje zápas o mladé důvěřivé pokolení toužící po dobrodružství a ohrožené svodem uchvatitelství. V postavách staroušků, kteří se vydávají za zatraceným Míčkem kraj neznámého světa a zdolávají jeho nástrahy, zápasí o mládí láskyplný domov právem lidskosti. Týrlová opředla příběh svou fantazií zejména při oživení věcí; tím dala v kontrastních obrazech vyniknout protikladům soudobého života a hodnotám činorodého lidství, které podstupuje zápas o vyrůstající pokolení.

Z domácí lidové tradice vzešel i výsměch selskému baťtipánství v Kalamajce. Avšak tvořivost Týrlové se v tomto filmu spíše podřídila potřebám žánru v ekvivalentním výtvarném podání Milerově, tj. omezila se na funkční stylizaci pohybu loutek a na střežení krajní hranice burlesky.

Ani v rokokové stylizaci Andersenovy předlohy nenašla režisérka možnost promluvit řečí jí nejvlastnější. Vždyť už volba předlohy jí vnutila žánr artistní hříčky, jejíž myšlenka sice nezastarala, ale ani nepodněcovala k vynalézavé aktualizaci. Není ostatně vyloučeno, že andersenovská tematika, případně atmosféra, na kterou se objevovaly reminiscence už v motivech dřívějších filmů (Vzpoura hraček, Míček - Flíček), dožadovala se ztvárnění alespoň v jediném filmu.

Přehlížíme-li celé mezidobí uměleckého zápasu Týrlové o překonání vlivů, které tvorbu pro děti odcizovaly skutečnému umění a jeho lidskému poslání,

plně oceníme úsilí o aktualizaci ponejvíce domácí literární a folklórní tradice v duchu humanismu, jenž tvořivě navazuje na lidovost a rozvíjí se a prohlubuje směrem k humanismu soudobého zápasu o nové hodnoty života. Tak objevovala Týrlová v těch letech i malým divákům pravdu o nejsložitějších a nejvážnějších věcech jejich života v „podobenstvích“, která se neskrývala s drsnými stránkami života a neztrácela ze zřetele jeho perspektivy. Především tím čelila v nejlepších dílech proklamacím obecných pravd v literatuře pro děti, která škodlivým tendencím dvojnásob podléhala. V tomto zápase mohla se Týrlová opřít o soudobá pozoruhodná díla českého loutkového i kresleného filmu, která se nevzdala humanistického umění, a mohla proto chránit i ochránit také osobitost svého umění — něhyplné objevitelství lidskosti.

Rok 1956 vytvořil předpoklady k tomu, aby byl v životě důsledněji uplatňován základní zákon nového humanismu, že nejvyšší společenskou hodnotou je člověk. Tento zákon byl shledán jako princip leninských norem řízení společnosti. V letech následujících se pak začal rýsovat základní *společenský* úkol umění v jeho dnešní vývojové fázi: přispět k nastolení zásad socialistického humanismu, k obnově leninských norem řízení společnosti, k boji za likvidaci kultu osobnosti. Realizace této kvalitativní vyšší ideologické koncepce současného umění je složitý proces. Nevelká historie od sklonku padesátých let po dnešek umožňuje zjišťovat jen jeho prvky a tendence, v nichž se nové kvality umění projevují.

Z pozadí tohoto procesu se jeví film Hermíny Týrlové z roku 1959, Uzel na kapesníku, jeho dílo zvlášť významné. Poprvé po sedmi letech v něm Týrlová zpracovává původní námět, jehož je spoluautorkou. Zároveň v něm oživuje předmět, který se přímo vzpírá představě o možnosti oživení a povýšení na interpreta hlavní úlohy: kus tkaniny ztvárněné uzlem. Avšak už dřívější zkušenosti ukázaly, že právě vytváření nového loutkového herce, který vzešel z jejích rukou, inspirovalo základní motiv námětu. Zdá se také, že čím víc se materiál vzpíral ztvárnění, čím větší obtíže a překážky vyvstávaly při pokusech o jeho oživení, tím víc podněcoval i fantazii při fabulaci příběhu a jeho rozvádění do dílčích obrazů. Z pojmu každodennost se dnes už stala fráze, avšak oběma tvůrcům Uzlu na kapesníku — Hermíně Týrlové a Josefu Pinkavovi — přísluší zásluha, že v tomto filmu objevili každodennost jako nositele překvapivě vyjádřené pravdy o životě. Je třeba připomenout, že loutkový film nabízel atraktivní podívanou už jen možností realizace především vážných látek a ná-

mětů, které se nedaly zpracovat ani v hraném, ani v kresleném filmu, protože by v takovém podání působily groteskně, pitoreskně. Na objevování umělecké specifičnosti loutkového filmu a jejím rozvíjení mají u nás zásluhu všichni tři představitelé tohoto umění. Každý z nich se jí dobíral osobitým způsobem: Jiří Trnka nejdříve v monumentalizaci folklórní tradice a literární tradice české a světové, jejího trvalého, podnes aktuálního humanistického obsahu; Karel Zeman zejména v monumentalizaci objevitelství vědy a techniky, v níž aktualizoval myšlenku zápasu o humanismus. V současné době oba umělci — každý po svém — hledají dál nové možnosti rozvíjení umělecké specifičnosti loutkového, popř. kombinovaného filmu. Přitom se nedali a nedávají omezovat zvláštním zřetelem k mladým divákům, a spíše očekávají, že některá jejich díla najdou i mezi nimi adresáty. Zcela jinak vypadá cesta Hermíny Týrlové za uměleckou specifičností loutkového filmu. Protože se umělkyně orientovala zejména na dílčí obraz loutkového filmu, plně funkční v přehledné kompozici malého útvaru, nekladla si až dotud stejně naléhavě a neřešila důsledně a cílevědomě otázku své umělecké koncepce loutkového, popř. kombinovaného filmu, počínajíc látkou a námětem. Tím víc je třeba ocenit, že ve filmu Uzel na kapesníku našla spolupracovníka, který jí dík osobitému uměleckému naturelu pomohl nalézt cestu k vlastní koncepci kombinovaného filmu, a to právě objevitelstvím poezie každodennosti. Pinkava totiž vytvořil v hrané části filmu nevtíravé, decentní pozadí, v němž citlivě akcentoval jen nejzákladnější rysy klukovské živelnosti dětské postavy a motiv odkapávající vody z kohoutku nad dřezem. Tak umožnil Týrlové plně rozvinout uměleckou fantazii v loutkovém ději do poetických dílčích obrazů, v kterých vystřídal živého hrdinu hrané části hrdina loutkový a v kouzelné féerii sehrál jeho úlohu. Pinkava tak dal v hrané části základní impuls k rozvinutí poetického příběhu všedních věcí ve všedním prostoru života a prolínáním základního motivu hrané části s loutkovým dějem pomohl udržovat neustálé napětí mezi oběma ději, aniž oslabil prvenství loutkového děje jako hlavního nositele myšlenky filmu. Ve srovnání s daleko náročnějšími myšlenkami mnohých předcházejících filmů by se mohla jevit myšlenka Uzlu na kapesníku jako okrajová. A přece tomu tak není. Stejně jako popírá film zdání všednosti života, jako namítá proti návyku opotřebovaného pohledu na věci a jevy předmětného světa, sestupuje do oblasti každodenního života i myšlenka neustálého prověřování nejzákladnějších rysů lidského charakteru, bez nichž se aktivní humanismus neobejde. Vždyť ani nejprostší, nejzákladnější po-

vinnosti nesmějí mládí zevšednět a nemají mu být ani zatvrzele mentorsky připomínány. I to byla cesta k sblížení s prostým, neokázalým „každodenním" lidstvím.

Rysy lidství má na mysli také loutkový film Vláček kolejáček, když samostatně ztvárňuje starší literární předlohu, původně omezenou téměř jen na dílčí didaktickou funkci. Postava děvčátka, které osvobozuje vláček z rumiště nicnedělání, předčí svou úlohou postavu pasáčka z dřívější Pohádky o drakovi. Tam to byla vlastně víc groteska agitační, zde je groteskně podána jen hračka, která je v pohádce nositelem negativního lidského rysu. Avšak ve vývoji tvorby Hermíny Týrlové přece jen nejde v tomto filmu o víc než o modifikaci groteskního žánru, odpovídající umělecké osobitosti tvůrkyně.

Ve Ztracené panence se Týrlová vrací ke spolupráci s Pinkavou. Námět filmu zase čerpá z dobrodružství všedního dne městského dítěte, avšak ve volbě prostředí a hlavní situace se nápadně uplatňuje romantika: ztrátu panenky motivuje hraná expozice útěkem lidí z parku před blížící se bouřkou, loutkový děj se rozvíjí v noční krajině, panenka vypuzená z domu je vydána na pospas noční bouři. Romantická atmosféra podstatně přispěla k rozvinutí umělecké fantazie při ztvárnění loutkového děje, jeho rozvedení do dílčích obrazů. Různorodé loutky-hračky se panence představují jako aktéři bizarního kabaretního pořadu, v karnevalovém průvodu ji vedou městem, ochraňují ji před nástrahami. Při pohybové stylizaci těžila Týrlová z předmětného charakteru různotvárných věcí, avšak sjednotila je v pestrý soubor loutek, které v roli potulných herců sehrávají komedii rozmarnou, a přitom hluboce lidskou, jestliže osvobozují panenku z opuštěnosti a v triumfálním průvodu ji doprovázejí domů. Tím mocněji působí náhlý zvrat komedie v drama panenky ohrožené bouří a přívalem, které obrací pozornost diváka k dětské hrdince příběhu a z pozadí loutkové komedie vynucuje otázku, co děvčátko zrána udělá. Humanistický obsah Ztracené panenky je zase jen novou variantou humanismu díla Týrlové, variantou, která aktualizuje myšlenku o věrnosti, o blízkosti člověka k člověku.

Hlubší myšlenku však postrádáme v technicky průbojném, avšak umělecky oslabeném Dni odplaty. Ve světle jednoznačného a průhledného nápravného poslání filmu stávají se prostředky loutkové grotesky, samy o sobě vtipné a a vynalézavé, pleonastickými, mají sklon k samoúčelnosti. Mentorství však svázalo ruce zejména Pinkavovi v režii hrané části filmu, která se omezuje na konvenční motivaci loutkové grotesky jako snu dětského hrdiny a v závěru divá-

kovi namlouvá, že se hrdina polepšil. Groteska, jednostranně orientovaná na filmově technickou vynalézavost a zbavená myšlenkově náročnější opory, ukázala neschůdnost této cesty za rozvojem kombinovaného útvaru a projevila se jako překážka v ústrojné umělecké spolupráci Hermíny Týrlové a Josefa Pinkavy.

Tím více snad očekávali oba umělci od filmu Zvědavé psaníčko, na kterém pracovali společně, počínajíc námětem. A je to námět pozoruhodný už tím, že si v kombinovaném útvaru klade podobné uměleckopoznávací úkoly, které si v současné literatuře pro mládež stále hojněji klade a řeší tzv. uměleckonaučná próza. Přitom jsou to úkoly náročnější, než s jakými se setkáváme v literatuře. V námětu filmu nejde totiž jen o snahu objevit malému divákovi ve zkratce složité procesy práce spojené s cestou dopisu od odesilatele k adresátovi, ale i o snahu ukázat na smysl a význam této práce pro utváření lidských vztahů. Realizace oba základní úkoly rozdělila: první určila téměř jen loutkové části filmu, druhý části hrané. Avšak vztah mezi loutkovým dějem a dějem hraným je nepevný, postrádá vnitřní logiku danou oběma plány. Hraný děj, který stále naléhavěji připomíná dětského adresáta, marně čekajícího na maminčin dopis, vyžadoval, aby prodloužení cesty psaníčka bylo zdůvodněno ústrojně, tj. v téže rovině umělecké fantazie. Očekávali bychom proto, že předlouhá cesta dopisu bude způsobena lidmi, kteří se na jeho přepravě podílejí, popř. nepředvídanými obtížemi, které lidé musí zvládnout. Avšak ve filmu ji způsobí psaníčko, které žene do dobrodružství a odvádí z přímé cesty za adresátem klukovská zvědavost. Ke všemu je loutkový děj ještě vnitřně rozpolcen na obrazy andersenovské atmosféry v zapadlých zákoutích městské periférie a protikladné obrazy z prostředí moderní techniky. Proto se i některé dílčí obrazy v podání netvárného loutkového hrdiny a různorodého prostředí jeho dobrodružného putování neubránily naturalismu. Právě v loutkové části ztrácel film ze zřetele základní myšlenku i kompoziční jednotu, a tak nemohl plněji vyznít ani jeho humanismus.

Kritický pohled na čtyři kombinované filmy z uplynulých tří let spolupráce Hermíny Týrlové s Josefem Pinkavou nemůže nepřiznat umělecké prvenství Uzlu na kapesníku. Jak je možné, že nové umělecké hodnoty filmu, který řadu zahajoval, nebyly v následujících filmech nejen předstiženy, ale ani dostiženy? Především proto, že Uzel na kapesníku překonal dosavadní představy o možnostech oživení nejobvyklejší věci takové předmětné povahy, která jako by vy-

lučovala, že se dá ve filmu ztvárnit v herce, a k tomu představitele role „převzaté“ od živého herce a dovedené až k vyvrcholení děje. Tím otvíral tvůrčí fantazii v loutkovém filmu zcela nové perspektivy a vyvolal očekávání, že bude daným směrem dál rozvíjen. Vedle toho dospělo toto dílo ke kvalitativně vyššímu typu kombinovaného filmu, k nové ústrojné jednotě obou částí, v níž loutková část jako podobenství děje hraného, jako fantazijní, kouzelný „odraz“ jeho rozvoje a vyvrcholení, tvoří dominantu. Ani jeden z dalších tří filmů neuvedl na scénu loutkovou postavu, která by překonala fantazii oživeného šátku s uzlem, ani jeden z nich však také nedospěl k oné nové jednotě kombinovaného útvaru, kterou překvapil film první. Jen Ztracená panenka se jí přiblížila. Zkušenost ukázala, že Hermína Týrlová si ve spolupráci s Josefem Pinkavou sice kladla některé náročnější úkoly např. dramaturgické, filmově technické a v souvislosti s nimi i četné náročné dílčí úkoly umělecké realizace zejména při volbě prostředků, avšak při jejich řešení chyběl plný zřetel k celistvosti tvorby i k celistvosti díla, zřetel ke všem jeho složkám. Zároveň v té době v důsledku pronikavějšího uměleckého rozvoje hraného, kresleného a loutkového filmu vzrůstaly i požadavky na kombinovaný film, který u nás přitom dosahoval nových úspěchů. Za této situace se Hermína Týrlová znovu vrací k tvůrčí práci na loutkovém filmu, aby zde hledala nové možnosti jeho dalšího rozvoje.

Dva poslední filmy jsou průkazným svědectvím, že zvolila správnou cestu. Už ve Dvou klubíčkách si zajistila úspěch tím, že navázala na proces vzniku nové loutky, jejího vytváření, její geneze, jak jsme ji viděli v Nepovedeném panáčkovi. Avšak tehdy předváděl tento proces *hraný* prolog, který sledoval dovedné i neobratné dětské ruce, kdežto ve Dvou klubíčkách svěřila Týrlová genezi dvojice loutkových postav přímo filmu loutkovému. Je víc než pravděpodobné, že tu měla svůj podíl umělecká fantazie, uvolněná při vytváření Uzlu na kapesníku, neboť už tam došlo v neobvyklé míře k popření všednosti věcí, k jejich povýšení na tajuplné postavy rozmarně vážné komedie. Ve Dvou klubíčkách byl tak učiněn počátek nové fáze tvůrčí práce, a to zejména ve dvou směrech: ve vědomém popírání statičnosti předmětného světa a v popírání představy, že hmota, materiál k vytváření věcí, v sobě samé „neskrývá“ možnosti takového utváření, dané zkušeností lidské práce. Proto se ve Dvou klubíčkách proměňuje statický obraz zátiší se šicími potřebami na zahradním stolku v kouzelné jeviště, ožívající skrytým životem věcí; proto se vysoukají z klubíček vlny postavy dětsky dovádivé hry plné exhibicí, k níž posloužily předměty zátiší. Avšak

za tou obdivuhodnou mystifikací tušíme neviditelné ruce vedené fantazií, které předvádějí hru o utajeném životě věcí, k níž jsou věci nadány svou zkušeností lidské práce. Hra klubíček, jejich exhibiční vystoupení není a ani nechce být příběhem, vzdává se proto i myšlenky, omezuje se prostě jen na to, aby vyprovokovala v divákovi vztah k předmětnému světu plný napětí, aby se stala výzvou k uvolnění fantazie ke hře s věcmi, která je předstupněm tvořivé práce.

Skládanka z kostek rozmanitých tvarů a barev, která byla pro loutkový film nedlouho předtím objevena z iniciativy filmu kresleného, umožnila Týrlové předvést ve filmu Kulička nejen genezi loutek-postav, ale jejich metamorfózy. A už nejde ani jen o samu uvolněnou fantazii, která se dříve spokojila jen s exhibicí oživených věcí, ale o příběh s náročnou myšlenkou o úloze krásy v životě a o obraně krásy, obraně práva dětí na krásu.

S tou myšlenkou kdysi posílala Hermína Týrlová do světa svého Ferdu Mravence jako poselství nového lidství, o němž nepochybovala, že dětem vzejde. A právě tuto myšlenku vtělovala i do svého pozdějšího díla, kterým mládí provázela a provází všemi jeho i našimi zápasy o ryzost lidského charakteru, který je výsadou nové pospolitosti.



Seznam filmů

1942 **FERDA MRAVENEC**
Loutkový černobílý krátký film
Námět: Ondřej Sekora, Jiří Kolaja
Scénář: Hermína Týrlová
Režie: Hermína Týrlová, Vladimír Zástěra
Výtvarník: Stanislav Mikuláštík
Kamera: Pavel Hrdlička
Hudba: Miloslav Ponc

1947 **VZPOURA HRAČEK**
Kombinovaný černobílý krátký film
Námět: Elmar Klos, Bořivoj Zeman, Ivo Toman
Scénář: Emanuel Kaněra, Hermína Týrlová
Režie loutkové části: Hermína Týrlová
Režie hrané části: dr. František Sádek
Výtvarná spolupráce: R. Prokop
Kamera: Bedřich Jurda, Antonín Horák
Hudba: dr. Julius Kalaš
Ceny:
1947: Mezinárodní filmový festival v Benátkách — Cena za nejlepší film pro děti
1947: Mezinárodní filmový festival v Bruselu — Cena za nejlepší loutkový film

1947 **CO JIM SCHÁZÍ**
Kombinovaný černobílý krátký film — náborový
Námět a režie: Hermína Týrlová
Kamera: Bedřich Jurda
Hudba: Zdeněk Liška

1948 **UKOLÉBAVKA**
Kombinovaný černobílý krátký film
Námět, scénář, režie: Hermína Týrlová
Výtvarná spolupráce: Rudolf Prokop
Kamera: Bedřich Jurda, František Novák
Hudba: Zdeněk Liška
Cena:
1948: Mezinárodní filmové Biennale v Benátkách — zlatá medaile v kategorii dětských filmů

1948 **KARAMBOL**
Kombinovaný černobílý krátký film — náborový
Námět: J. Jičínský
Scénář a režie: Hermína Týrlová, Emanuel Kaněra
Kamera: Bedřich Jurda, František Novák
Hudba: Zdeněk Liška

1949 **NOČNÍ ROMANCE**
Kombinovaný černobílý krátký film — náborový
Námět: Bohumil Brejcha
Režie: Hermína Týrlová
Kamera: Antonín Horák, František Novák
Hudba: Zdeněk Liška

1951 **NEPOVEDENÝ PANÁČEK**
Kombinovaný barevný krátký film
Námět a scénář: Hermína Týrlová, Ivo Toman
Režie loutkové části: Hermína Týrlová
Režie hrané části: K. M. Walló
Kamera: Jos. Bůžek
Hudba: Zdeněk Liška
Ceny:
1951: VI. mezinárodní filmový festival v Karlových Varech — Cena za nejlepší loutkový film
1952: Státní cena II. stupně Hermíně Týrlové
1952: Mezinárodní filmový festival v Edinburgu — čestné uznání

1952 **DEVĚT KUŘÁTEK**
Loutkový barevný krátký film
Námět: Josef Kožíšek
Scénář a režie: Hermína Týrlová
Výtvarnice: Růžena Magniová
Kamera: Zdeněk Hrubec
Verše Františka Hrubína mluví Antonie Hegerlíková
Hudba: Zdeněk Liška

1953 **POHÁDKA O DRAKOVI**
Loutkový barevný krátký film
Námět: Jiří Marek
Scénář a režie: Růžena a Rostislav Magniovi
Kamera: Míla Bráníková
Komentář Hermíny Týrlové mluví František Filipovský
Hudba: Zdeněk Liška

1955 **ZLATOVLÁSKA**
Loutkový barevný celovečerní film
Námět a scénář: Josef Kainar (podle K. J. Erbena)
Režie: Hermína Týrlová, Jan Dudešek
Výtvarník: Luděk Kadleček
Kamera: Míla Bráníková
Komentář mluví Václav Voska
Hudba: Zdeněk Liška
Cena:
1957: Mezinárodní festival dětských filmů ve Varšavě — jedna ze čtyř hlavních cen

1955 **VĚNEČEK PÍSNÍ**
Loutkový barevný krátký film
Námět na texty lidových písní a scénář: Hermína Týrlová
Režie: Hermína Týrlová a Jan Dudešek
Výtvarníci: Jan Čapoun, Alena Macků
Kamera: Míla Bráníková
Hudba: Zdeněk Liška

1956 **MÍČEK FLÍČEK**
Loutkový barevný krátký film
Námět: Jan Malík
Scénář podle filmové povídky Hermíny Týrlové: Milan Pavlík
Režie: Hermína Týrlová, Jan Dudešek
Výtvarník: Luděk Kadleček
Kamera: Míla Bráníková
Hudba: Zdeněk Liška

1956 **KALAMAJKA**
Loutkový barevný krátký film
Námět na texty lidových písní: Hermína Týrlová
Scénář: Hermína Týrlová
Režie: Hermína Týrlová
Výtvarník: Zdeněk Miler
Kamera: Míla Bráníková
Hudba: Zdeněk Jonák

1958 **PASÁČEK VEPŘŮ**
Loutkový barevný krátký film
Námět: Hans Christian Andersen
Scénář: Jiří Cirkl, Jana Šnejdárková, Hermína Týrlová
Režie: Hermína Týrlová
Výtvarník: Luděk Kadleček
Kamera: Míla Bráníková, Jiří Kolín
Komentář Milana Kundery mluví Karel Höger
Hudba: Zdeněk Liška

1959 **UZEL NA KAPESNÍKU**
Kombinovaný barevný krátký film
Námět a scénář: Hermína Týrlová, Josef Pinkava, Miloš Komínek
Režie loutkové části: Hermína Týrlová
Režie hrané části: Josef Pinkava
Výtvarníci: Kamil Lhoták, Luděk Kadleček, V. Dobrovolný
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Zdeněk Liška
Ceny:
1959: Mezinárodní filmový festival v Mar la Plata — cena za nejlepší krátký film
1959: Mezinárodní filmový festival v Locarnu — Velká cena Zlatá plachta za nejlepší krátký film
1960: Mezinárodní setkání filmů pro mládež v Cannes — čestné uznání

1959 **VLÁČEK KOLEJÁČEK**
Loutkový barevný krátký film

Námět: František Čečetka
Scénář a režie: Hermína Týrlová
Výtvarníci: Luděk Kadleček, V. Dobrovolný
Kamera: Antonín Horák
Komentář Františka Hrubína mluví Karel Höger
Hudba: Zdeněk Liška
Ceny:
1960: Přehlídka krátkých filmů v Karlových Varech — čestné uznání tvůrčímu kolektivu
1960: Mezinárodní setkání filmů pro mládež — čestné uznání

1959 ZTRACENÁ PANENKA
Kombinovaný barevný krátký film
Námět a scénář: Josef Jirouš, Hermína Týrlová, Josef Pinkava
Režie loutkové části: Hermína Týrlová
Režie hrané části: Josef Pinkava
Výtvarníci: Luděk Kadleček, Václav Dobrovolný
Kamera: Antonín Horák, Jiří Kolín
Hudba: Zdeněk Liška
Cena:
1960: Přehlídka krátkých filmů v Karlových Varech — čestné uznání tvůrčímu kolektivu

1960 DEN ODPLATY
Kombinovaný barevný loutkový film
Námět: Hermína Týrlová
Scénář a režie: Hermína Týrlová, Josef Pinkava
Výtvarníci: Luděk Kadleček, Václav Dobrovolný
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Zdeněk Liška

1961 ZVĚDAVÉ PSANÍČKO
Kombinovaný barevný krátký film
Námět, scénář, režie: Hermína Týrlová, Josef Pinkava
Výtvarníci: Luděk Kadleček, Václav Dobrovolný
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Zdeněk Liška

1962 DVĚ KLUBÍČKA
Loutkový barevný krátký film
Námět: Hermína Týrlová, M. Šimek
Scénář a režie: Hermína Týrlová
Výtvarníci: Václav Dobrovolný, Luděk Kadleček
Kamera: Antonín Horák
Hudba: Fr. Belfín

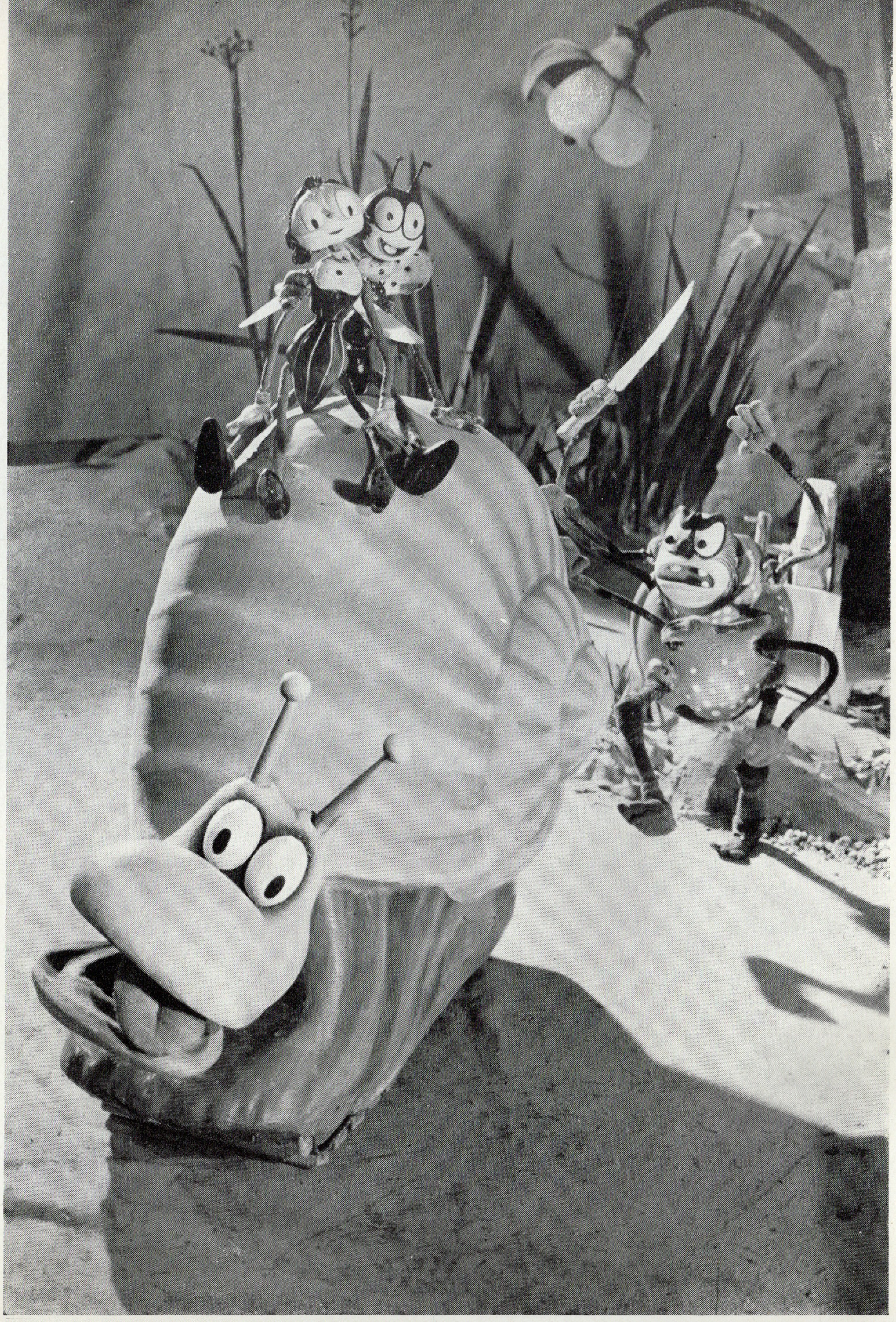
1963 KULIČKA
Loutkový barevný krátký film
Námět: Hermína Týrlová
Scénář: Hermína Týrlová, M. Šimek
Režie: Hermína Týrlová
Výtvarníci: Václav Dobrovolný, Luděk Kadleček
Kamera: Antonín Horák
Hudba: E. Illín





Noční romance, 1949

Ferda Mravenec, 1942

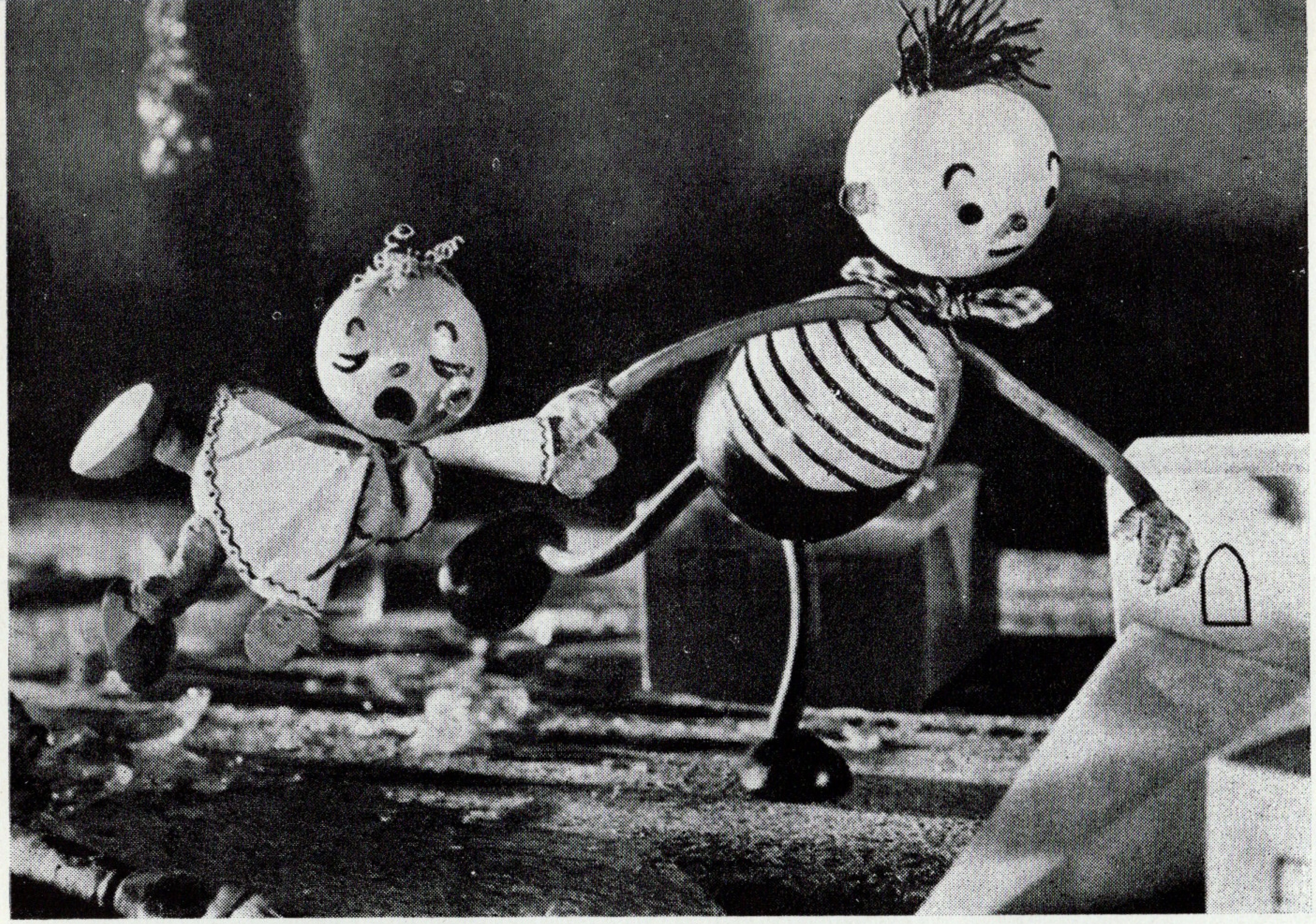




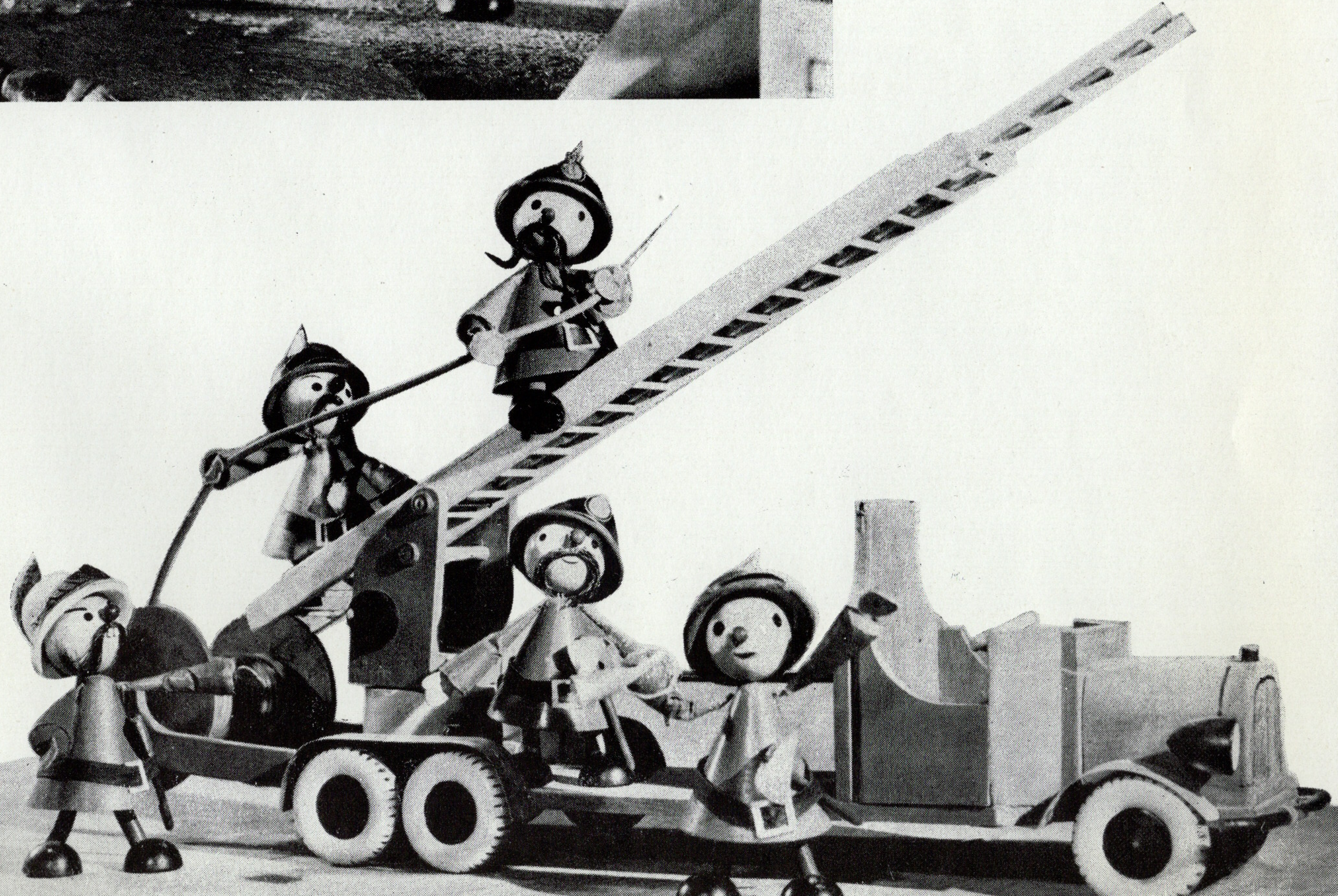
Ferda Mravenec, 1942

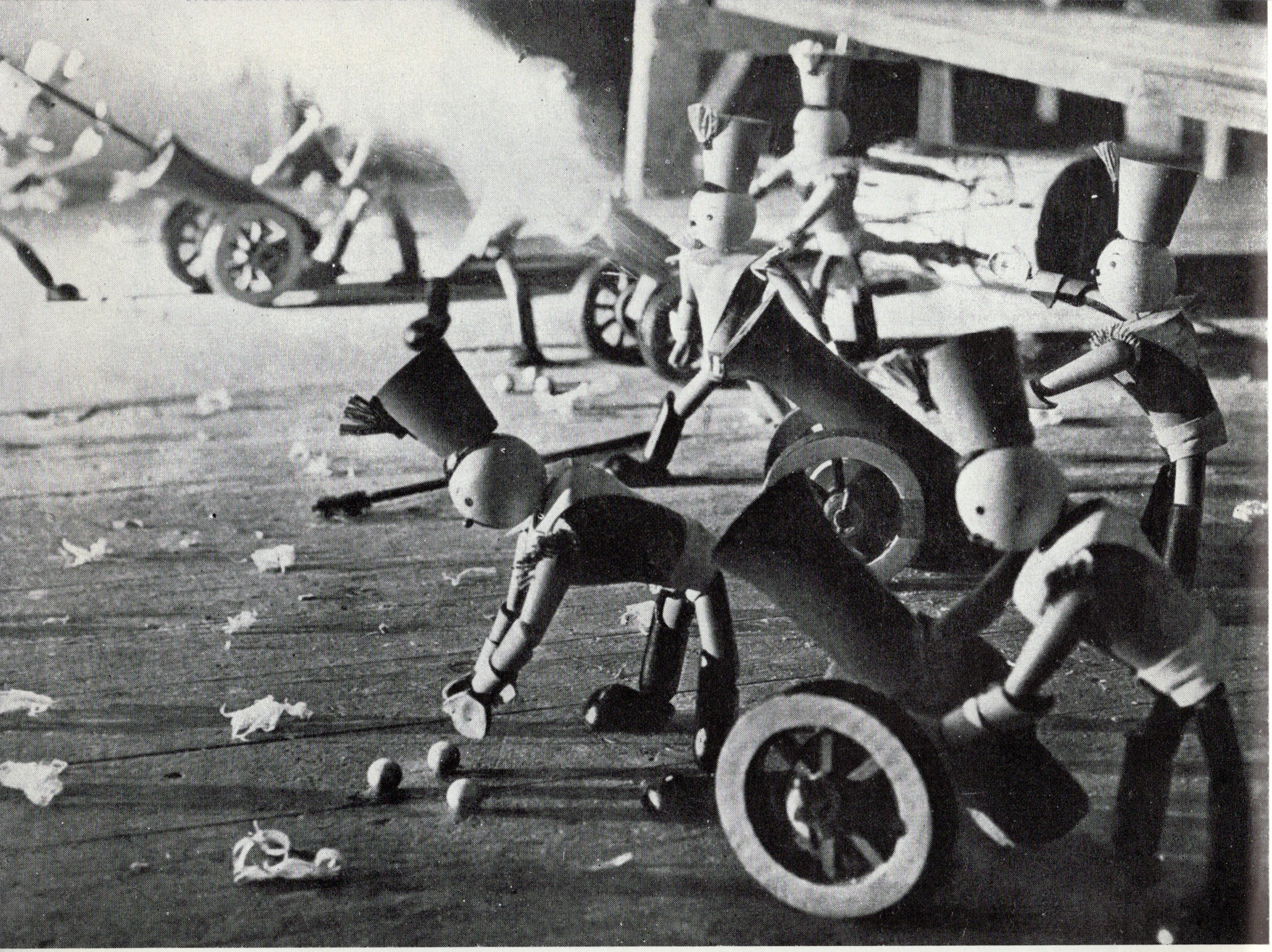
Ferda Mravenec, 1942





Vzpoura hraček, 1947





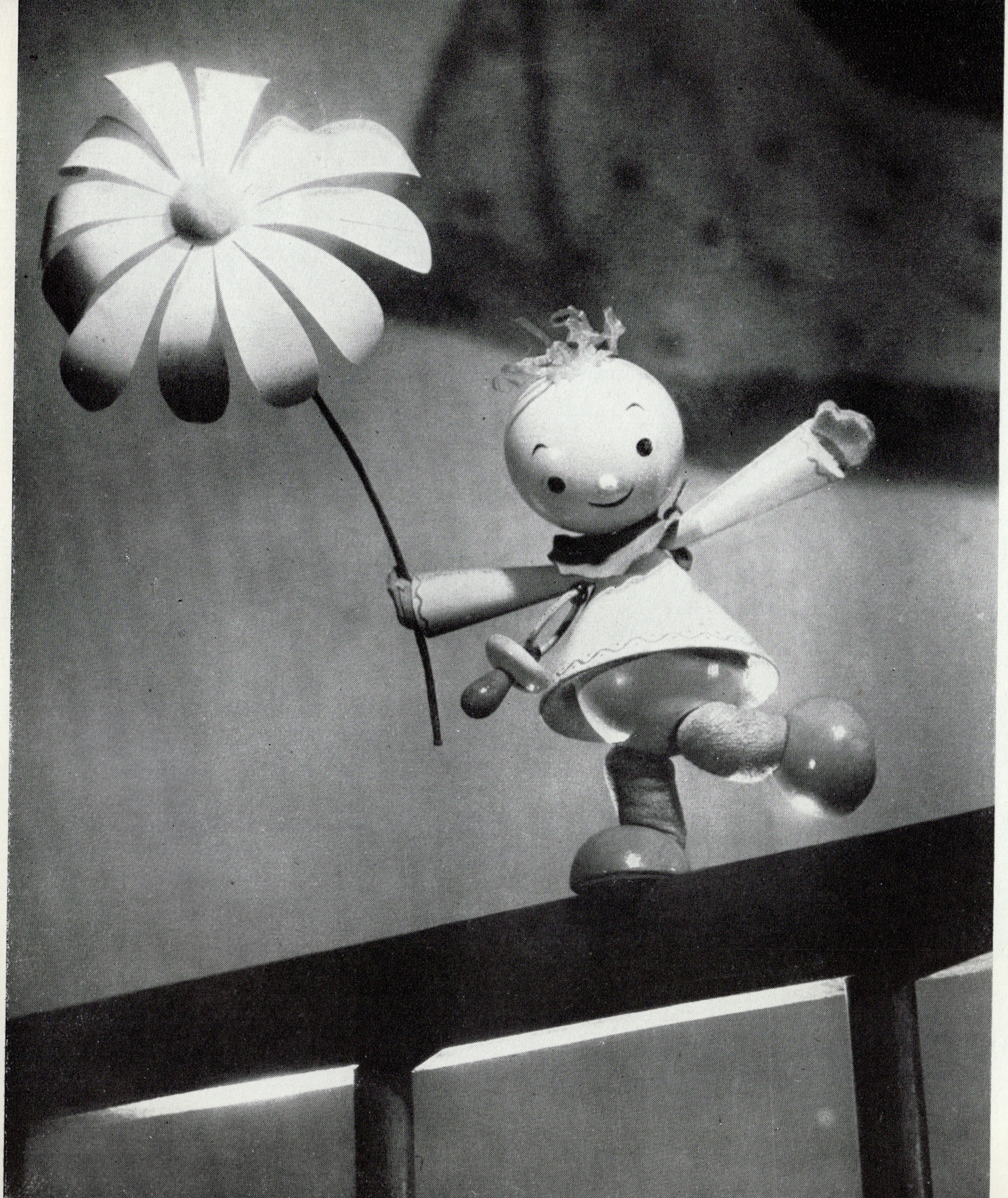
Vzpoura hraček, 1947

Při práci na filmu Vzpoura hraček

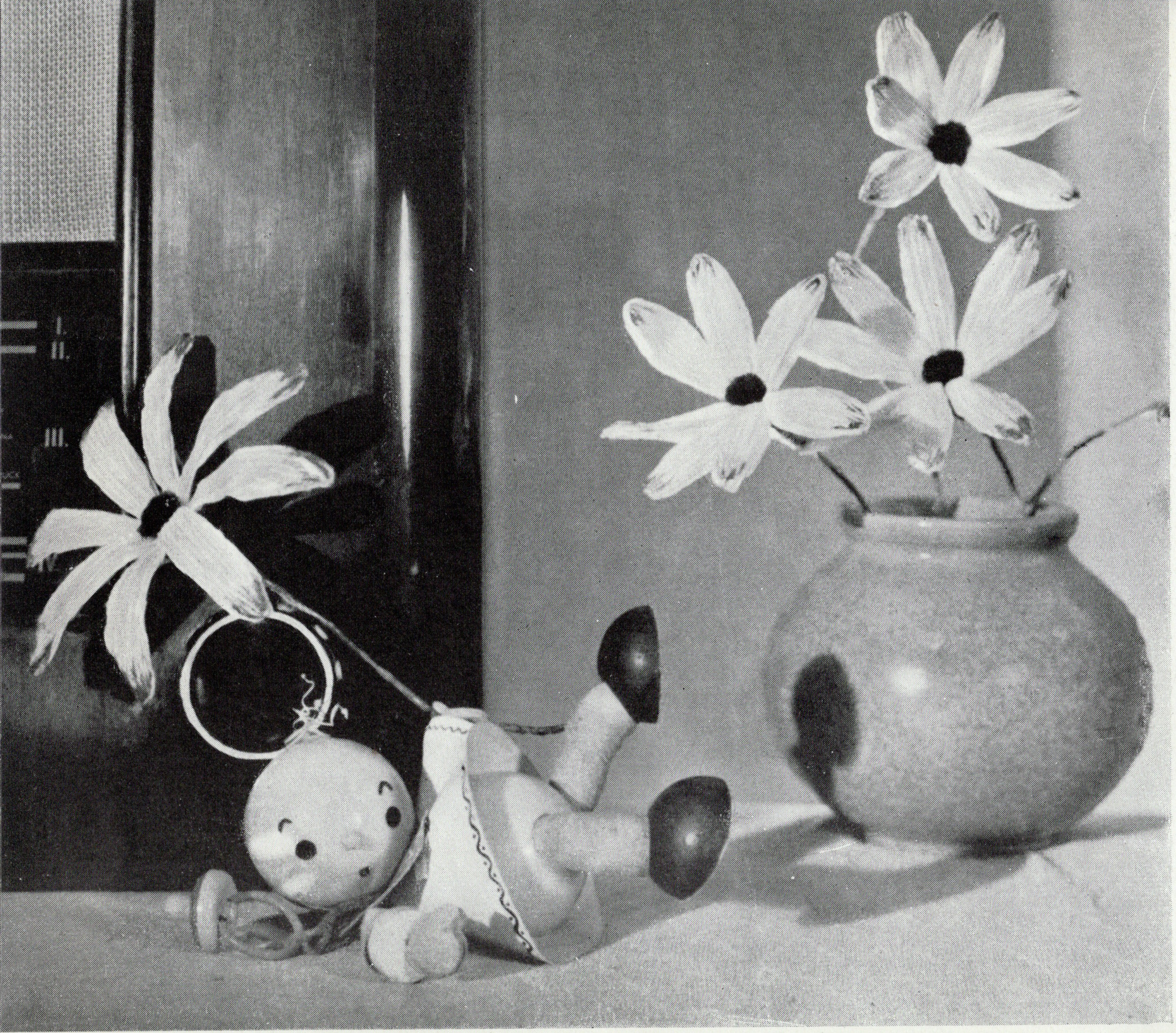




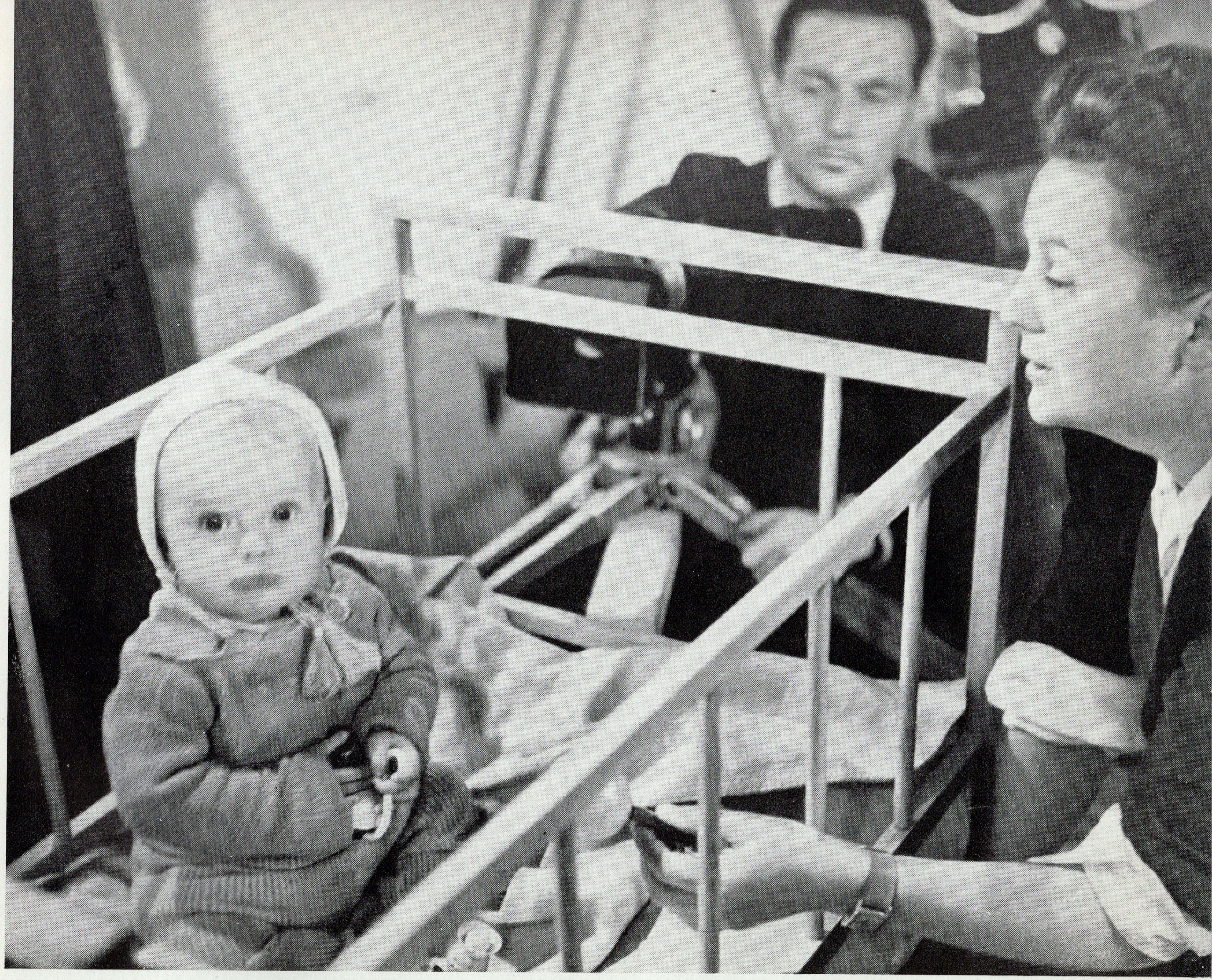
Při práci na filmu Ukolébavka



Ukolébavka, 1948



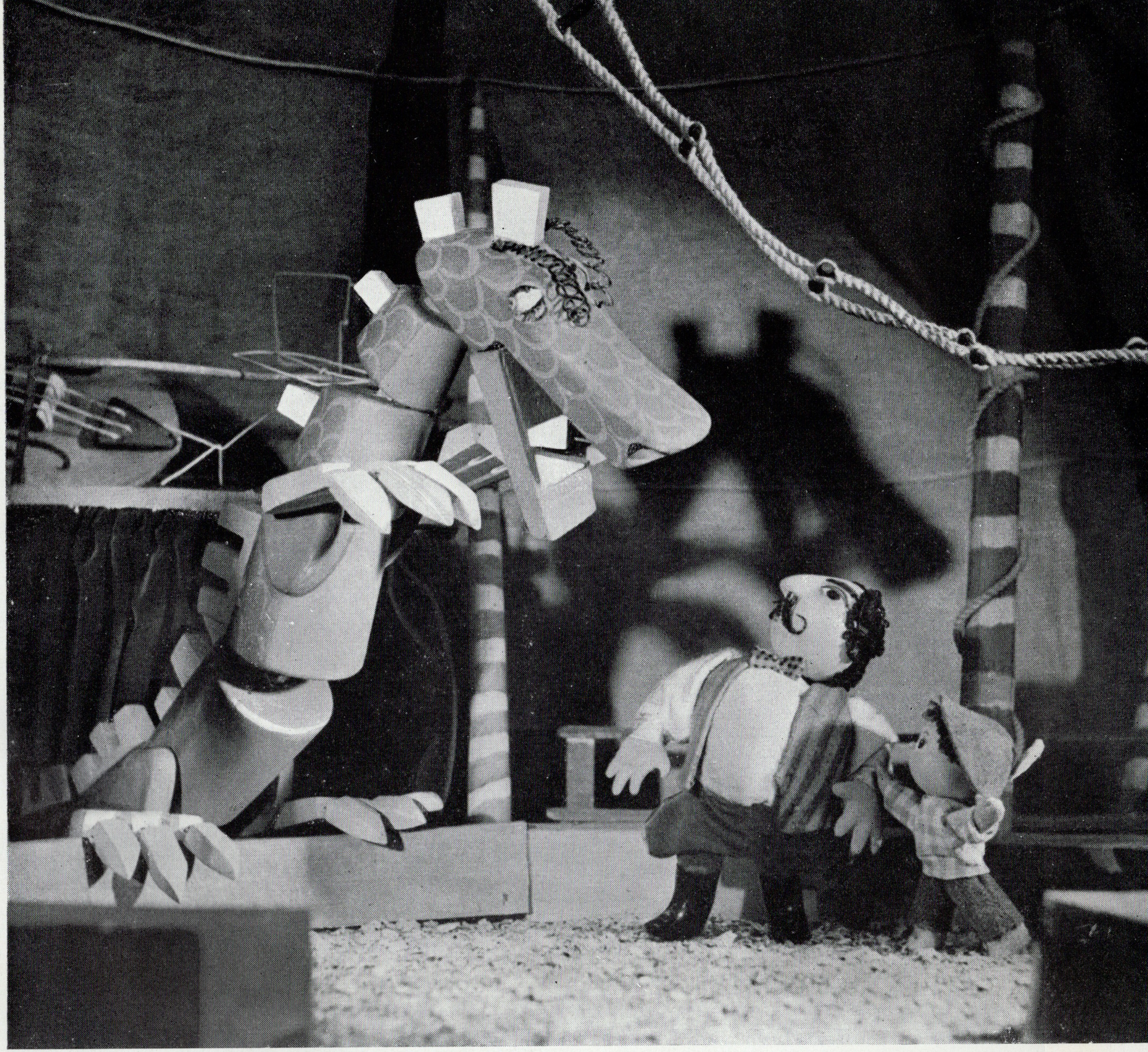
Ukolébavka, 1948



Při práci na snímku Ukolébavka



Nepovedený panáček, 1951



Pohádka o drakovi, 1953



Devět kuřátek, 1952





Zlatovláska, 1955



Zlatovláska, 1955,
Jirkova sudička





Pasáček z filmu Zlatovláska, 1955



Věneček písní, 1955



Věneček písní, 1955

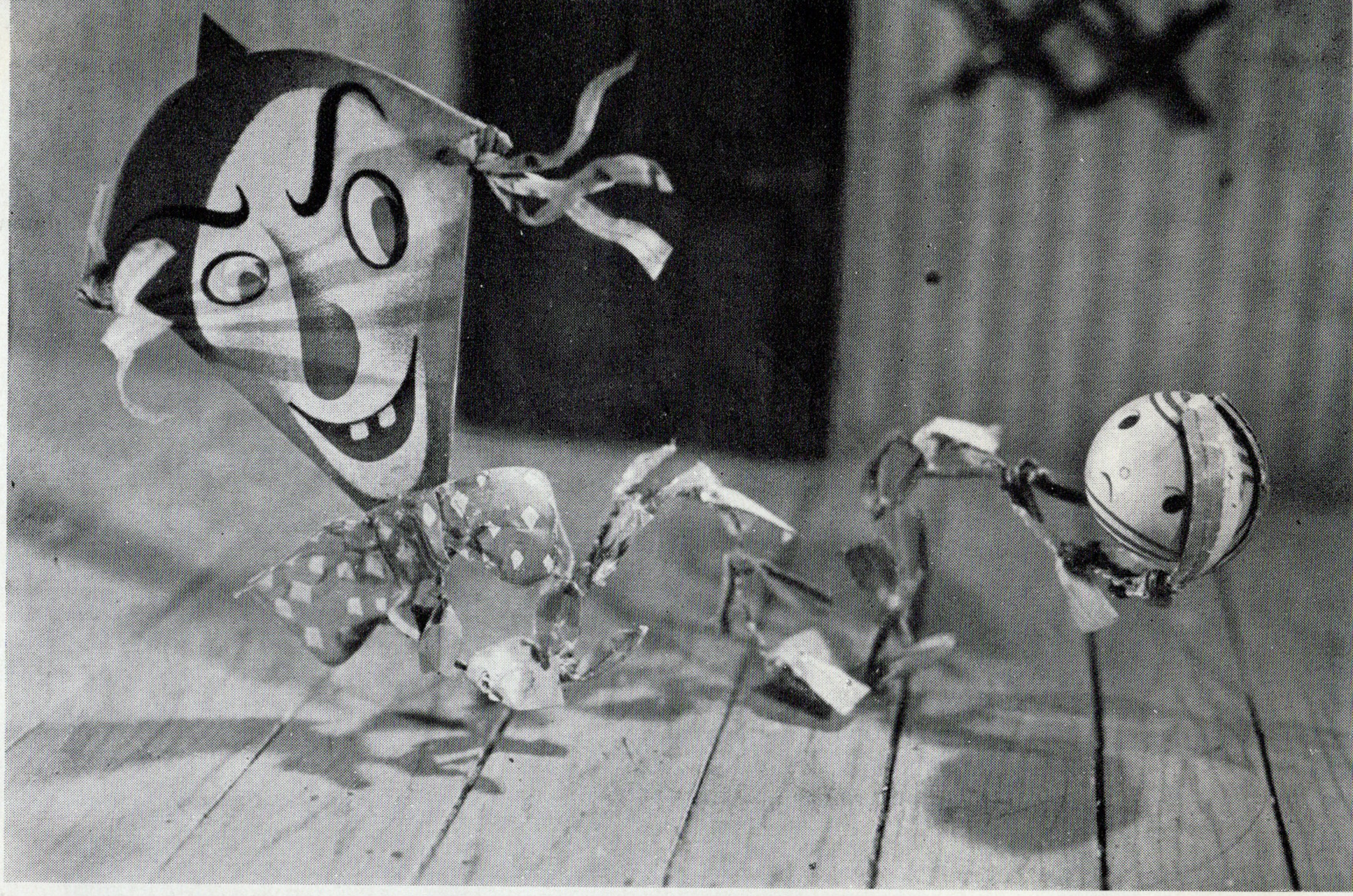






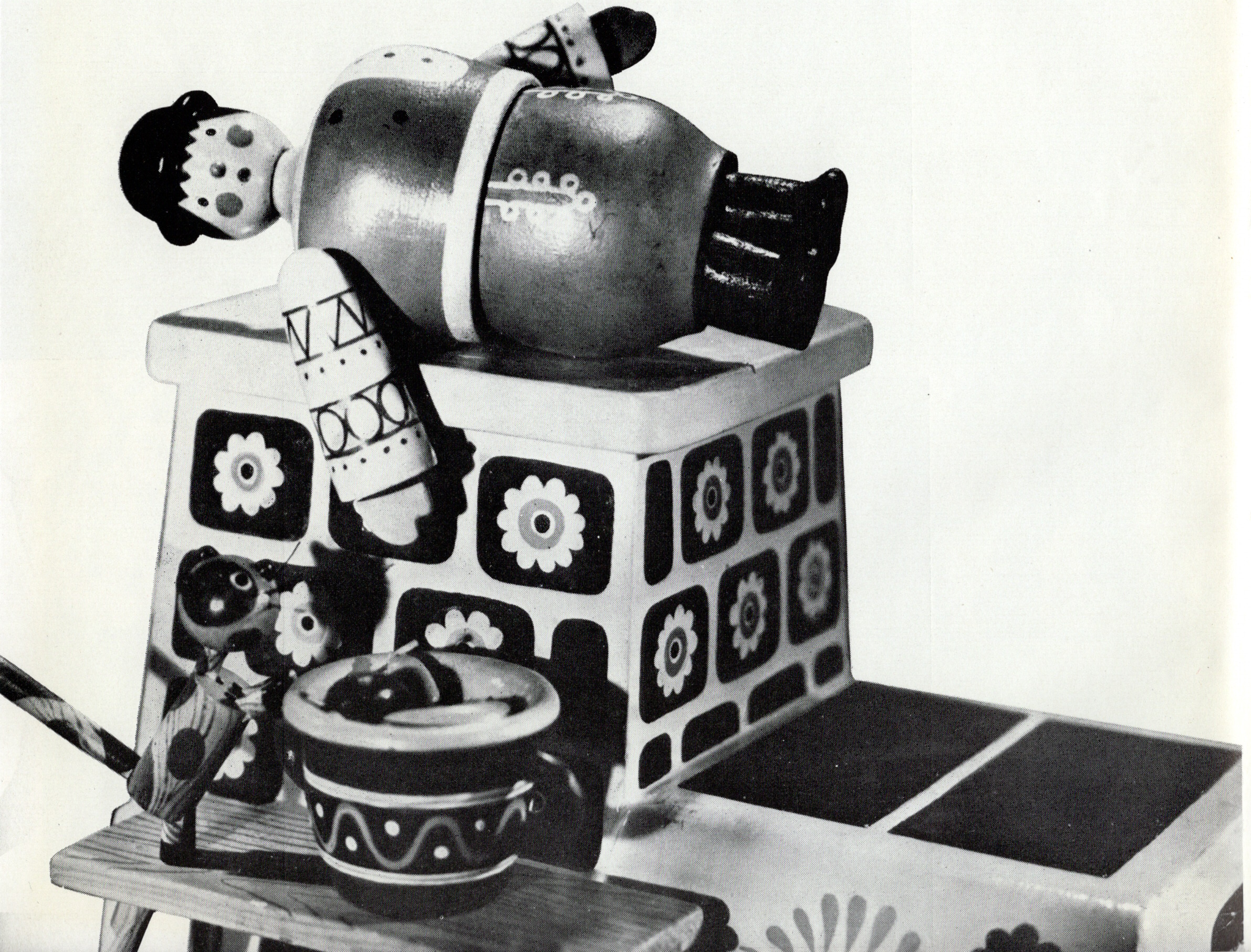
Míček Flíček, 1956

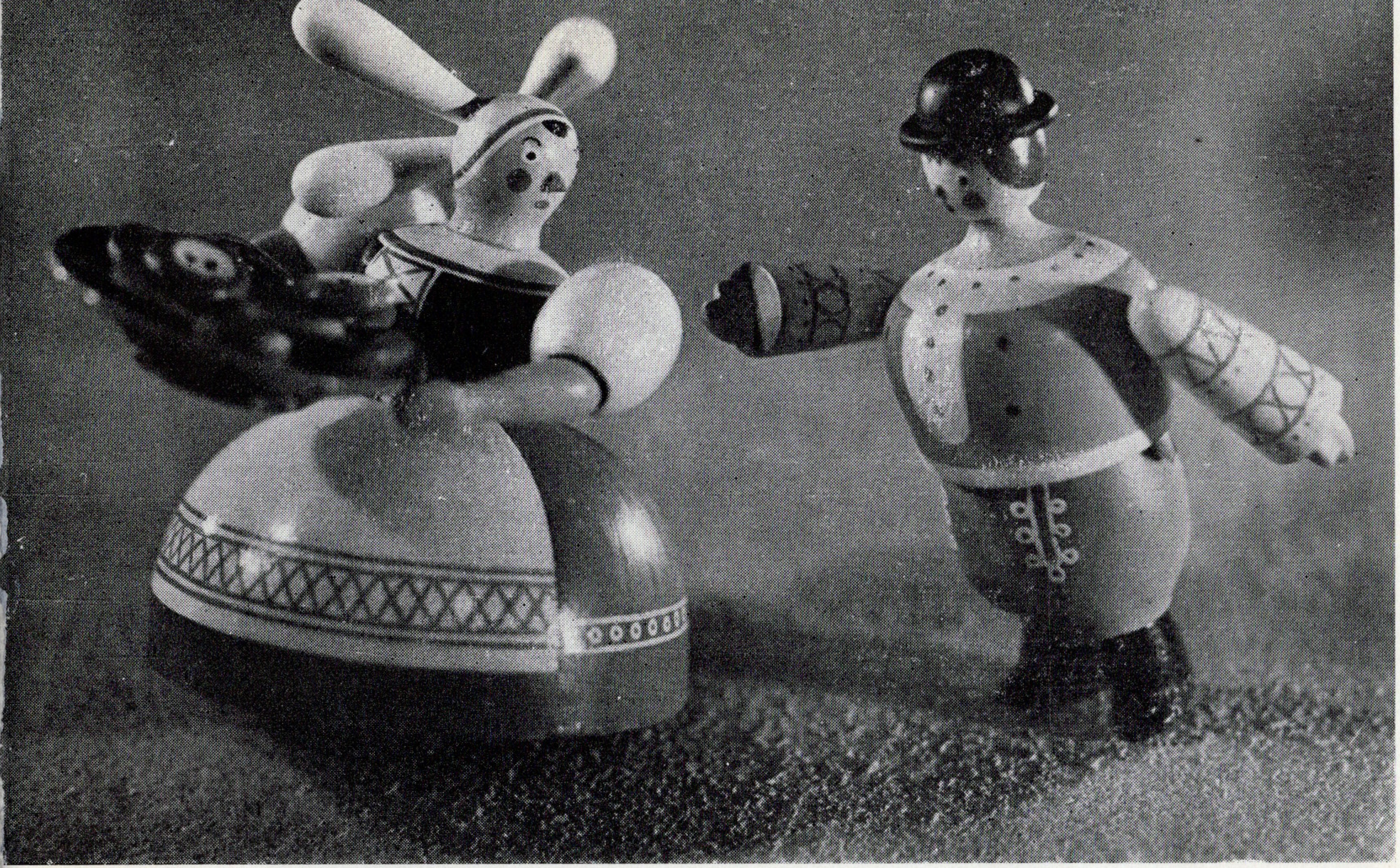
Míček Flíček, 1956



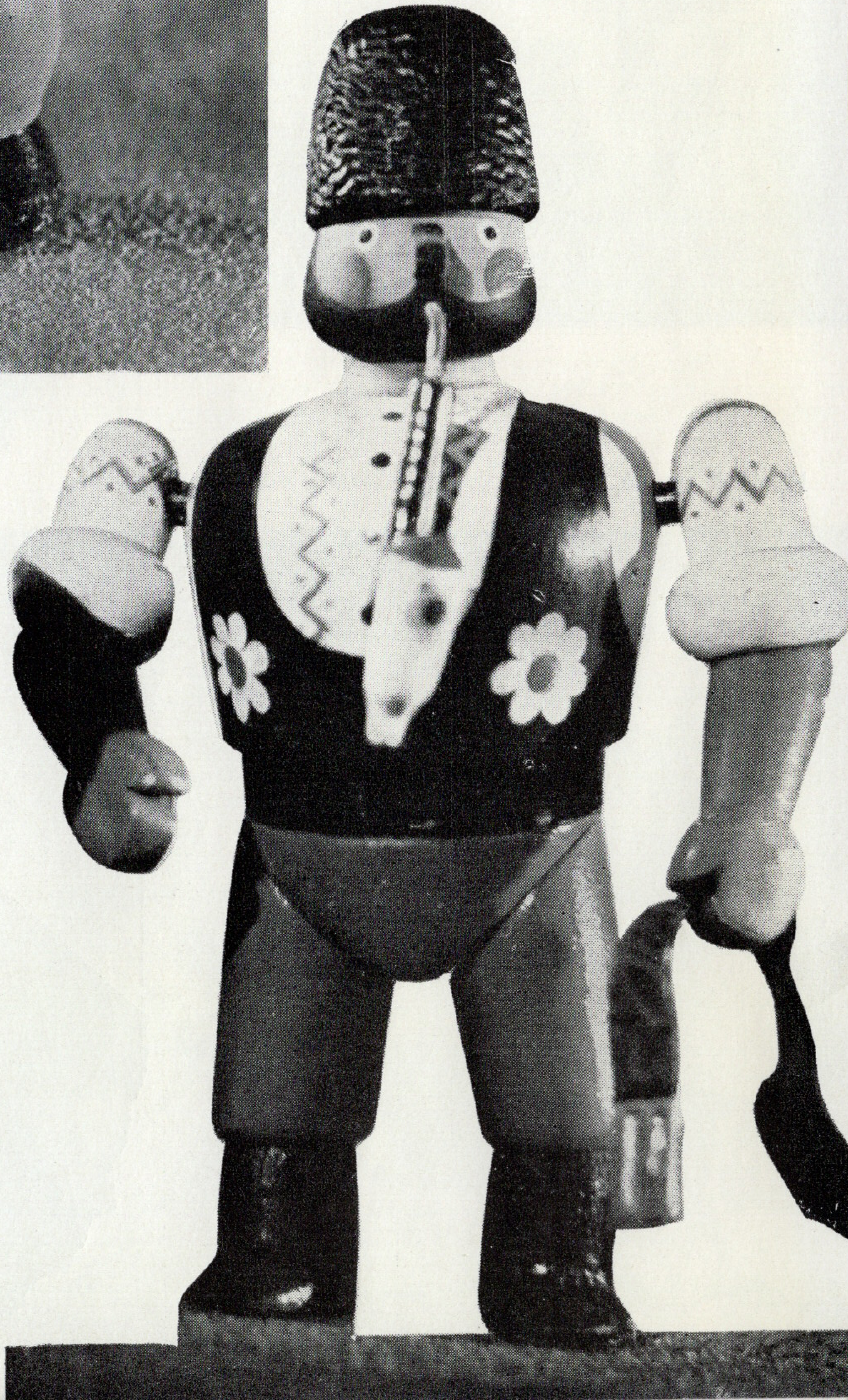


Kalamajka, 1958





Kalamajka, 1958



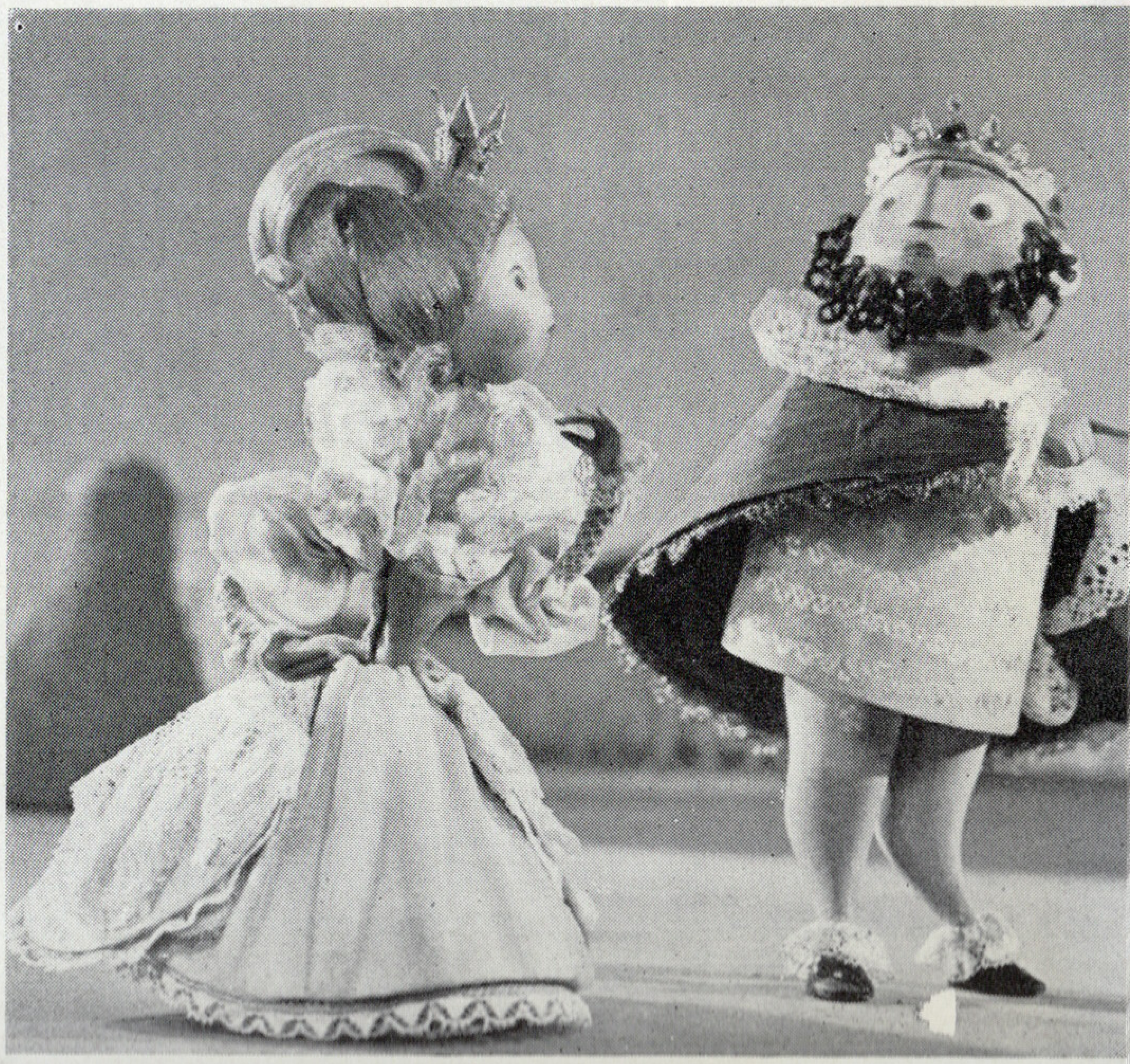


Pasáček vepřů, 1958



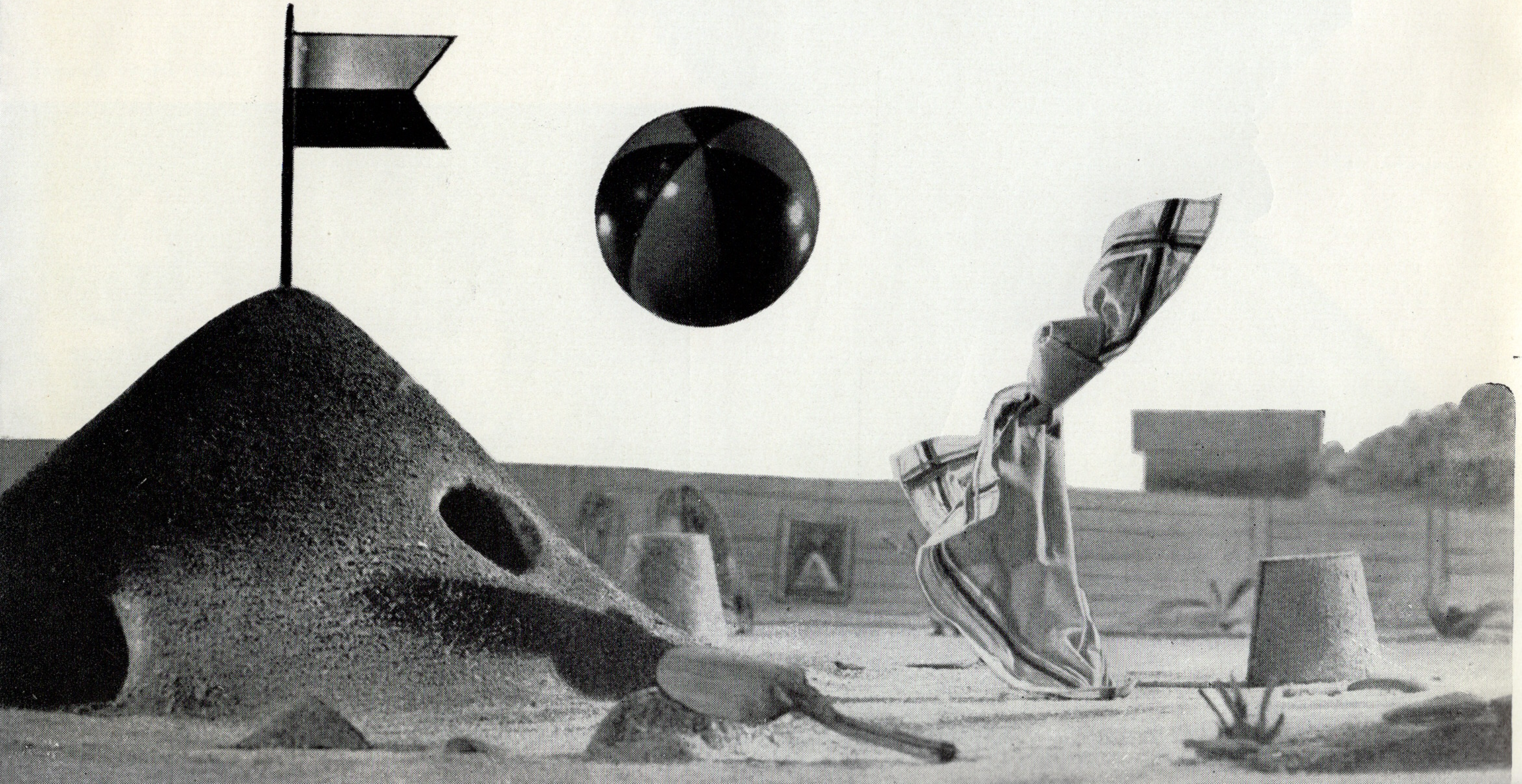
Pasáček vepřů, 1958







Uzel na kapesníku, 1959

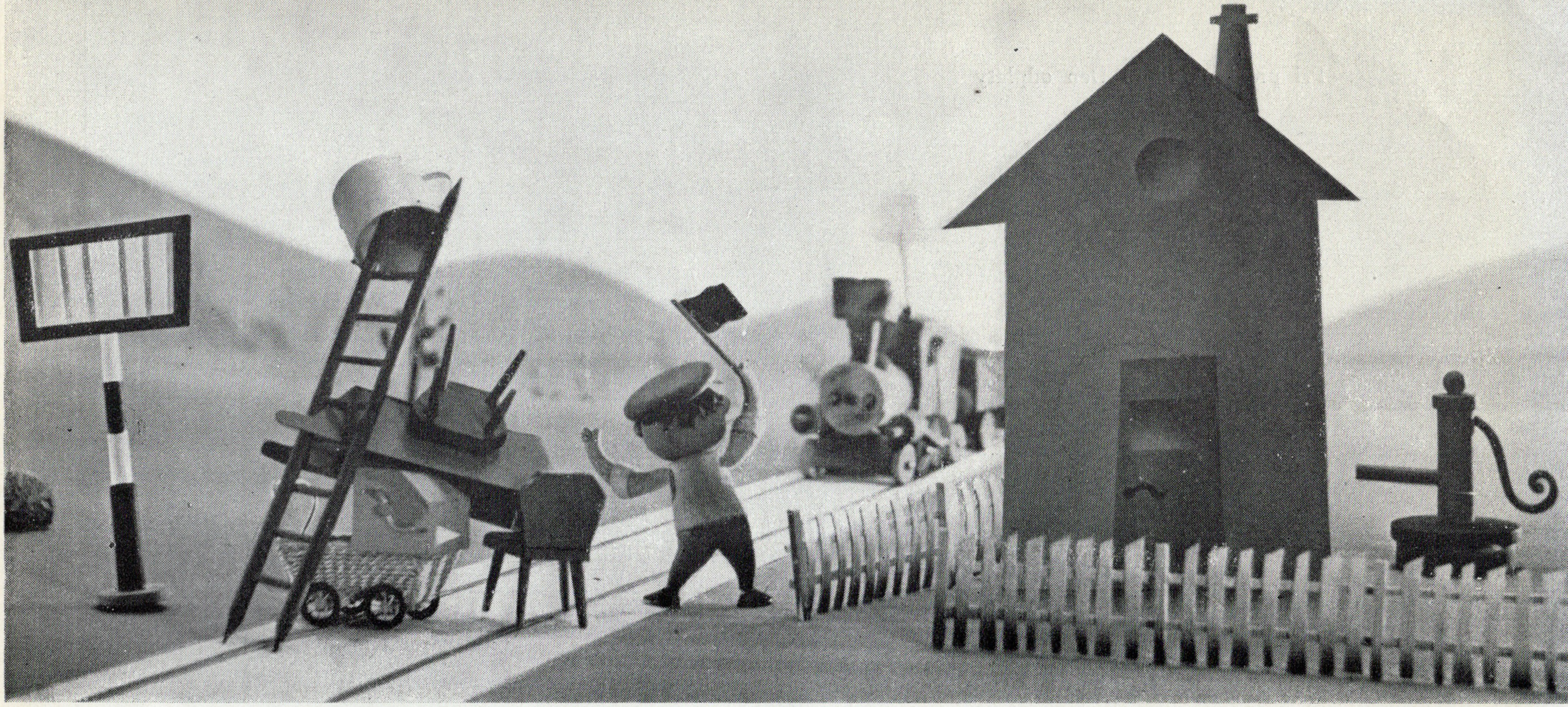




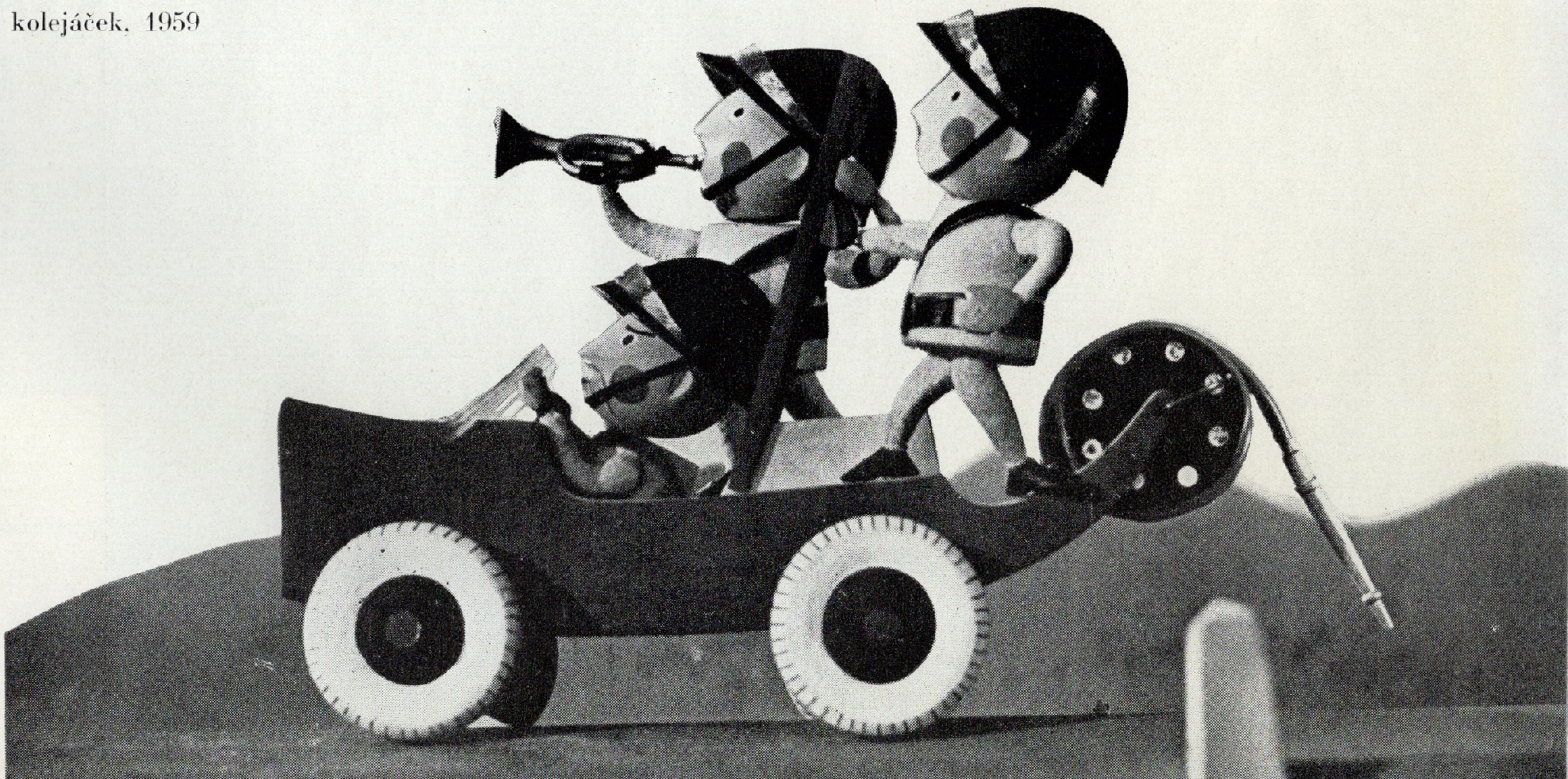
Uzel na kapesníku, 1958



Ztracená panenka, 1959



Vláček kolejáček, 1959



Při práci na filmu Den odplaty



Zvědavé psaníčko, 1961



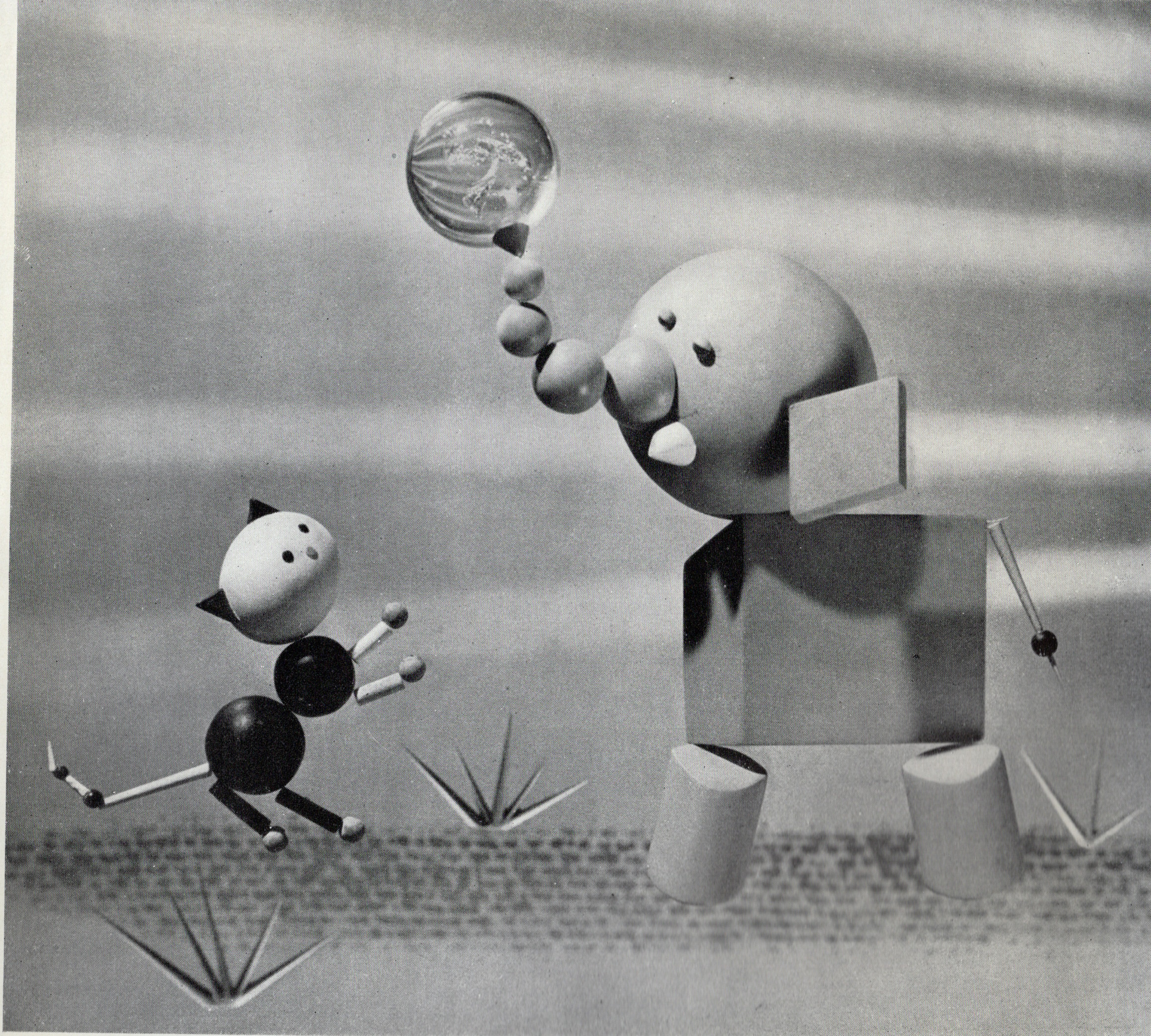


Den odplaty, 1960





Dvě klubíčka, 1962



Kulička, 1963





OBSAH



František
Tenčík

HERMÍNA TÝRLOVÁ

Vydalo Krajské nakladatelství v Brně roku 1964
jako svou 234. publikaci

Autoři fotografií: Archív Čs. státního filmu,
B. Kabourek (str. 7).
Autor kreseb Jan Dudešek
Graficky upravili, obálku a vazbu navrhli
Jan Dudešek a Miroslav Severin
Odpovědná redaktorka Jaroslava Suchomelová

Vytiskl Tisk, n. p., Brno, provoz 2
AA 3,92 textu, 6,95 ilustrací, VA 11,04.
Stran 120
Q-03*42817 – JKNV 1837/63-ž
Tematická skupina 09/19. Náklad 1000 výtisků
Vydání první ● 63-VI-4

47-018-64   Cena váz. Kčs 29,–